

L'Ulisse

Rivista di poesia, arti e scritture

Direttori: Alessandro Broggi, Stefano Salvi, Italo Testa
ISSN 1973-2740

NUMERO 14: *IL PAESE GUASTO: L'ITALIA VISTA DAI POETI*

Editoriale di Stefano Salvi 3
La voce di Ulisse di Italo Testa 4



IL DIBATTITO

PERCORSI ITALIANI

Franco Fortini
di Luca Lenzini 7

Paolo Volponi
di Emanuele Zinato 11

Edoardo Sanguineti
di Manuela Manfredini 19

Nanni Balestrini
di Antonio Loreto 27

Elio Pagliarani
di Vincenzo Frungillo 61

Roberto Roversi
di Vincenzo Bagnoli 66

Giovanni Raboni
di Fabio Magro 73

Franco Arminio
di Gian Luca Picconi 82

Paesaggi italiani
di Niccolò Scaffai 99

SAGGI E INCURSIONI

Corrado Benigni 105
Franco Buffoni 108
Giorgio Mascitelli 112

NEL PAESE GUASTO

Eraldo Affinati 115
Franco Arminio 119
Gianni D'Elia 120
Marco Giovenale 122
Vincenzo Ostuni 124
Tommaso Ottonieri 125
Marco Rovelli 129
Flavio Santi 131
Emanuele Trevi 133



GLI AUTORI

LETTURE

Gian Maria Annovi 138
Dome Bulfaro 141
Roberto Cavallera 148
Fabrizio Lombardo 151
Angelo Lumelli 154
Adriano Padua 162
Alfonso Maria Petrosino 168
Giovanni Turra Zan 174
Paolo Valentino 179
Jean-Charles Vegliante 184

I TRADOTTI

Hans Arp
tradotto da Federico Federici 188
Carmen Leonor Ferro
tradotto da Matteo Lefèvre 192
Manuel Joseph
tradotto da Italo Testa 196
Michael Krüger
tradotto da Anna Maria Carpi 206
David Nettleingham
e Christopher Hobday
tradotti da Federico Federici 210
Mark Wunderlich
tradotto da Marco Simonelli 214

EDITORIALE

"In mezzo mar siede un paese guasto"
(Dante, *Inferno*, XIV, 94).

Tema di questo numero de "L'Ulisse" è "Il paese guasto": è cioè incentrata, questa nuova *uscita* della rivista, sull'Italia, vista da poeti e da autori.
Tale la designazione: e se guarda all'*ampio* di *guasto* in ogni forma di noi, dal nostro "vivere istituzionale" a ciò che coglie la nostra fiducia (di futuro, di presente), ed alla nostra "forma" di vivere (in comune, nel chiuso di *noi* e di identità nostre, chiuse *dal* fuori), anche vuole osservare le "cose attorno" – realtà di/del paesaggio, attorno a noi, entro cui viviamo, *di che* viviamo.
Ci è parso necessario: oggi, a centocinquant'anni dall'unità, le varie "percezioni", i "possibili" (non solo a riguardo di "grado di soddisfazione economico") davvero delineano il volto del Paese – le cui *impossibili*/*possibili* percezioni sono il nostro "volto" qui – e l'"attuale" non può lasciarci come presenza che un interrogativo.

Affidata a Italo Testa, "La voce di Ulisse", *Cancelli, o il Paese dei serramenti. Appunti per un saggio sull'Italia contemporanea*, pone una prima attenzione a quanto gli altri testi avranno l'idea di sviluppare.
In "Percorsi italiani" è offerta, per saggio, l'analisi di figure che reputiamo chiave nell'ottica di *denuncia*/*rappresentazione*, e mediante la loro opera: si è voluto guardare ad un'inchiesta delle voci che, non senza "impegno", "storicamente", hanno saputo tracciare un ritratto del Paese, in entrambe le ottiche designate. E momenti di nostro Novecento, con i contributi di Luca Lenzini (Franco Fortini), di Emanuele Zinato (Paolo Volponi), di Manuela Manfredini (Edoardo Sanguineti), di Antonio Loreto (Nanni Balestrini), di Vincenzo Frungillo (Elio Pagliarani), di Vincenzo Bagnoli (Roberto Roversi), di Fabio Magro (Giovanni Raboni), di Gian Luca Picconi (Franco Arminio). A *chiusa*: è Niccolò Scaffai, la cui disamina si incentra sul motivo della rappresentazione del paesaggio, nella letteratura italiana.

Per rappresentazione e testimonianza, si muovono tracciando coordinate di analisi e indagini rilevanti sia "Saggi e incursioni" che "Nel paese guasto": con i testi (per saggio e riflessione), attorno all'attuale, a quanto l'*oggi*, tra politica e società, concreta gli interventi di Corrado Benigni, di Franco Buffoni e di Giorgio Mascitelli; con narrazioni, o versi invece: Eraldo Affinati, Franco Arminio, Gianni D'Elia, Marco Giovenale, Vincenzo Ostuni, Tommaso Ottonieri, Marco Rovelli, Flavio Santi, Emanuele Trevi.

Il numero termina con la sezione *antologica* di "Letture": i testi sono di Gian Maria Annovi, di Dome Bulfaro, di Roberto Cavallera, di Fabrizio Lombardo, di Angelo Lumelli, di Adriano Padua, di Alfonso Maria Petrosino, di Giovanni Turra Zan, di Paolo Valentino, di Jean-Charles Vegliante; e con "I tradotti", con poesie di Hans Arp (tradotto da Federico Federici), di Carmen Leonor Ferro (tradotto da Matteo Lefevre), di Manuel Joseph (tradotto da Italo Testa), di Michael Krueger (tradotto da Anna Maria Carpi), di David Nettleingham e di Christopher Hobday (tradotti da Federico Federici), e di Wunderlich (tradotto da Marco Simonelli).

Stefano Salvi

La voce di Ulisse

CANCELLI, O IL PAESE DEI SERRAMENTI.

APPUNTI PER UN SAGGIO SULL'ITALIA CONTEMPORANEA

Appunti per un saggio sull'Italia contemporanea.
Come dovrebbe iniziare?
Un saggio sul nostro paesaggio umano, e naturale, e civile?
Sul paese guasto?
Dai cancelli.
Non dai muri, non dalle piante, non dagli abitanti.
Ma dalle recinzioni.
Dalle griglie.
Dalle cancellate metalliche.
Recinzioni per ville, condomini, imprese.
Soprattutto le case private, orlate, contornate da reti.
Il reticolo fitto che contorna le nostre dimore.
La grande trama di ferro battuto a protezione dei giardini, dei cortili.
Le numerose variazioni stilistiche.
La successione discorde, difforme, delle griglie, degli elementi verticali, orizzontali e trasversali.
Le varie altezze, le sbarre ora sottili ora larghe.
Perché la recinzione è necessaria, a questa latitudine, dà una sensazione di ordine.
Poche staccionate, troppo basse, effimere.
Rare le palizzate.
Perché la cancellata forgiata dà una sensazione di sicurezza.
Differenze salienti nell'uso della cancellata nel paesaggio italiano, francese, tedesco, inglese.
Nuovi terreni per la comparatistica?
Dare ragione del primato italiano nell'uso della recinzione nelle case private.
Prescindere sperimentalmente da valutazioni relative al fattore B.
Documentare fotograficamente le numerose cancellate facilmente scavalcabili, di altezza circa un metro, viste in aperta campagna, intorno a case isolate o a gruppi.
Diverse modalità del mostrare, del far vedere, del far apparire.
Le cancellate lasciano vedere l'interno, separano facendo apparire l'interno come privato.
Fenomenologia delle inferriate.
Soffermarsi a lungo su questo punto.
Descriverne le forme possibili.
Riflettere sull'uso dell'acciaio inox.
Sulla differenza tra cancelli scorrevoli e a battente, basculanti e automatici.
Soffermarsi sulla diversa sonorità dei nostri passaggi d'ingresso, sull'estrosa e caotica successione dei parapetti.
Un saggio sull'estro del carattere italiano, sull'inesauribile variazione dei recinti su misura, fai da te.
Individualismo dei cancelli.
ll genio nell'invenzione di barriere, simboliche, architettoniche.
Possibili titoli per un saggio sull'Italia contemporanea.
Cancelli.
Il recinto guasto.
ll paese dei serramenti.
A Benevento, 12 agosto, arrestati tre rumeni perché rubavano cancelli (e porte, e ringhiere).

Italo Testa

IL DIBATTITO

PERCORSI ITALIANI

LUCA LENZINI

ITALIA 1977-1993 DI FRANCO FORTINI: COMMENTO IN BREVE

Italia 1977-1993

Hanno portato le tempie
al colpo di martello
la vena all'ago
la mente al niente.

Per le nostre vie
ancora rispondevano
a pugno su gli elmetti.

O imparavano nelle cantine
come il polso può resistere
allo scatto
dello sparo.

Compagni.

Non andate così.

Ma voi senza parlare
mi rispondete: «Non ricordi
quel ragazzo sfregiato
la sera dell'undici marzo 1971
che correva gridando
"Cercate di capire
questa sera ci ammazzano
cercate di
capire!"

La gente alle finestre
Applaudiva la polizia
E urlava: "Ammazzateli tutti!"

Non ti ricordi?»

Sì, mi ricordo.

Il testo che ho scelto di commentare può parere tipico, per il diretto richiamo ad un periodo storico ben definito, di un autore come Fortini, da sempre alle prese con i conflitti e le contraddizioni del proprio tempo. Titoli analoghi si trovano in *Foglio di via* (*Italia 1942*) o in *Una volta per sempre* (*1944-1947*); ma nelle due ultime raccolte di versi, *Paesaggio con serpente* (1984) e specialmente *Composita solvantur* (1994, di cui fa parte il nostro testo), la poesia di Fortini preferisce porsi obliquamente rispetto al presente storico, alle istanze dell'attualità: in questo senso *Italia 1977-1993* vuol essere una eccezione e insieme un *memento*. Nel tardo Fortini il modo prevalente, annunciato

sin dai titoli delle raccolte, è quello dell'allegoria, della parabola, dell'apologo e dell'ironia; e più largo spazio che in passato è concesso al momento soggettivo, alla riemersione dei ricordi. In *Paesaggio* si può prendere a esempio di questo distanziamento, e dell'umore dominante, la poesia intitolata *27 aprile 1935*:

Un orto di rose guardavo dai vetri
del liceo trentacinque anni fa.
Ottantamila lavoratori inauguravano
la metropolitana tutta fatica loro
a Mosca, tutta sale splendide.

Un autore che è morto ne diceva le lodi.
E le conosco oggi, le traduco.
[…]
Lavoratori di Mosca ottantamila
la storia ha un modo di ridere che è ripugnante.
Non sapevate, non sapevo. Ma e le rose?
Nulla vogliono sapere, le pigre rose.

L'ambito dell'elegia e quello della storia, dell'individuo isolato e contemplativo e delle masse il cui progetto di emancipazione assume il progresso tecnico in chiave affermativa, si confrontano nella prospettiva biografica generando un tipo di riso che è definito *ripugnante*. L'aggettivo non è scelto a caso: tale è il paesaggio storico in cui si staglia l'anniversario dell'evento celebrato da Bertolt Brecht in *Unbesitnahme der grossen Metro durch die Moskauer Arnbeteischaf am 27. April 1935*; e ne è di riflesso illuminato il genere d'ironia che si conviene all'oggi, in cui l'autore non smette, nonostante tutto, d'indossare le vesti del traduttore. Non solo il progetto di emancipazione del "secolo breve" è stato tradito («padroni della costruzione i costruttori!», diceva Brecht), ma lo stesso orizzonte dell'io – della *persona* che dice "io", meglio – ritorna, estraniato e dolente, al luogo del comune *non sapere*, di cui le rose, confinate e soddisfatte nel dominio dell'estetico, si fanno vanto ed emblema.
Brecht è presente – come nell'*Appendice di light verses e imitazioni* - anche in *Italia 1977-1993*, ed è appunto un Brecht tradotto (e reinterpretato) da Fortini: nei versi iniziali, «Hanno portato […] la mente al niente» riecheggia un passaggio di *Traducendo Brecht* (in *Una volta per sempre*) in cui si legge: «Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / gli uomini e le donne che con te si accompagnano / e credono di non sapere.» (ed ecco, in chiusa, un altro nesso con *27 aprile 1935*: il non sapere). S'intende perciò che il soggetto inespresso dell'*incipit* di *Italia 1977-1993* rinvia ad un preciso insieme di persone, non è un plurale generico: si tratta di «quelli che stanno in alto» (Brecht), che decidono la pace e la guerra, stabiliscono i destini generali («Quelli che stanno in alto / si sono riuniti in una stanza. / Uomo della strada / lascia ogni speranza.»). E così il punto di vista dell'io è quello "dal basso": ma entro una cornice di tempo lungo, se le pubbliche esecuzioni con martellate alle tempie (vv.1-2) appartengono all'epoca pre-ghigliottina. Qui però c'è un riferimento specifico all'epoca incorniciata dal titolo (1977-1993): «la vena all'ago», e non è necessario spiegare a cosa alluda (in *Insistenze*, in un articolo datato 1982 su *I giovani e lo scherno*, si parlava dei «drogati stecchiti nei cessi»): si dà continuità nella violenza, la variazione è nelle forme che essa assume ma la divaricazione è pur sempre tra "alto" e "basso", tra «quelli che portano all'abisso la nazione» (Brecht) e le loro vittime (consapevoli o meno). Il *niente* (in *Composita* ricorrente a più riprese, quasi un *leit-motiv*) ha ogni volta i connotati che la storia imprime sugli uomini.
La droga, la violenza, i suicidi, dunque; e la cosiddetta "lotta armata", gli anni del terrorismo (tema su cui Fortini ha ragionato a lungo, e senza ipocrisie). La raccolta postuma a quegli anni doveva serbarne una traccia, un segno anch'esso traducibile e visibile fin dentro il presente (1993). Ecco allora che la seconda e terza strofa immettono per quadri scorciati nella dimensione della memoria;

e nemmeno questa può colorarsi di elegia. Il passato che viene evocato – all'imperfetto, ma è già quasi un remoto - è del tempo in cui il conflitto prende una forma estrema, diretta, e proprio perché è un momento estremo, è a quell'epoca che esemplarmente rimanda la poesia (sul motivo della guerra e del conflitto in Fortini la critica, da Pasolini a Berardinelli, ha giustamente insistito). Se perciò il tema è il conflitto, le immagini di scontro ineguale (i pugni sugli elmetti) e di apprendistato clandestino alla violenza omicida (con il corrispondente passaggio da aperto a chiuso, e da collettivo a minoritario), si potrebbero accostare, per analogia, a quelle della sezione *Circostanze* di *Paesaggio con serpente*, la cui prima poesia precisamente s'intitola *Gli anni della violenza* (del 1969). In quel testo (di tutt'altra impaginazione e intonazione), come in *Italia 1977-1993,* figurano i «compagni»: termine, questo, che a sua volta ha una lunga storia nella poesia fortiniana, a partire da *Foglio di via* (1946), e che neppure esso vuol essere generico o neutrale. La militanza e la solidarietà di parte, l'idea dell'emancipazione e la fine dello sfruttamento, questa favola che la Fine della Storia ha eliminato una volta per tutte, è qui ribadita, senza retorica, semplicemente con la parola-verso (anzi, parola-strofa): ma inclusa nella sequenza di ciò che la precede e segue, inserita nel dialogo immaginario che si svolge sullo sfondo ellittico e tragico dei versi, essa si tinge di amarezza, è quasi una citazione, un appello che cade nel vuoto. Nella parola è sintetizzato un lungo discorso, omesso forse perché non c'è più tempo o per un moto introverso. E come per trattenere qualcuno che stia smarrendo il senso stesso di quella parola, la voce è di chi, abbozzando la risposta, assiste ormai ad un momento di accecamento, ad un gesto crudelmente impari alla sfida del presente. Gli "anni di piombo": gesti isolati e velleitari, quasi una parodia della Resistenza, senza possibili esiti se non funesti: infatti alla scandita allocuzione, «Non andate così.», segue un nuovo ricordo («Non ricordi…»), e quale ricordo.

Andarsene, sparire, levarsi via: in *Composita*, libro del congedo e della non conciliazione, c'è una fitta serie di poesie che insistono sul tema della separazione (il *ritorno* è riservato ai sogni). Sempre nel registro dell'allocuzione e con un accento da appello *in extremis*, testamentario, nell'ultima poesia prima dell'*Appendice*, *«E questo è il sonno…»*, ancora si legge: «Ma voi che altro di più non volete/ se non sparire / e disfarvi, fermatevi.» Mentre però in *«E questo è il sonno…»* all'appello succede un momento affermativo («*Di bene un attimo ci fu. / Una volta per sempre ci mosse.*»), i compagni di *Italia 1977-1993* «senza parlare» rispondono, e rispondono con il racconto di un episodio che appartiene alla cronaca dei primi anni '70. L'immagine del ragazzo sfregiato in fuga e la gente che incita la polizia al massacro è offerta senza commenti, come una profezia o un'ammonizione: la premessa di quel che in Italia sarebbe avvenuto negli anni a seguire. Che il termine cronologico d'apertura, nel titolo, sia il '77, anno cruciale per le nuove forme assunte dall'antagonismo sociale, rispetto alle quali Fortini non mostrò mai adesione, è di per sé un'indicazione; ma il punto, qui, non è tanto la mera cronaca (l'anno seguente è quello, dirimente, dell'omicidio di Moro da parte delle Brigate Rosse), quanto la reazione della «gente».

Aiuta a capire, al riguardo, un articolo pubblicato da Fortini proprio nel 1977 sul «Corriere della Sera», *Che cos'è la reazione* (raccolto in *Insistenze*). Ne cito un brano direttamente implicato con i nostri versi:

Rammento bene la proprietaria di un negozio in via Broletto, dicembre 1969, proclamare trionfante l'opportunità di impiccare in piazza, e subito, quel Valpreda che il foglio della sera annunciava come il mostro ormai imprigionato. C'è tutta una fascia della popolazione, "lavoratrice" e "democratica" (dalle finestre incitavano la polizia a sparare sugli studenti, marzo 1972), che ha votato a sinistra nella speranza che questo servisse a riportare l'ordine. Non c'è affatto da stupirsi. La gente, ciascuno di noi, *non può* sapere chi sono i propri nemici, non può "vederli". Ascolta, in TV o legge sulla stampa, discorsi che sembrano discorsi veri; eppure vive in sogno e come nel sogno può avere della verità solo immagini vicarie, simboliche, sostitutive, o generiche, larvali (i ricchi, i comunisti, i capitalisti, "quelli là a Roma", la "demoplutocrazia" cara ai fascisti).

Ancora il *non sapere* come tema carsico di questi anni; e argomenta quindi Fortini che «Il compito delle vere guide politiche dovrebbe essere invece di dare corpo e nome alle ombre, di farci uscire dal sogno; e, al tempo stesso, di non presentare i nemici del popolo se non come forze transindividuali, quindi storiche.» Ma quanto al ricordo proposto nella poesia, il suo significato è di dare rappresentazione al clima di reazione che inaugura il periodo storico, e quest'ultimo risulta con chiarezza dalla pagina che precede la citazione appena riportata. Scrive Fortini:

[…] quando una società si mette su di una via sbagliata, quando una classe dirigente, di destra o di sinistra, è sospinta o si muove verso la reazione, *deve* (perché la dialettica è più forte di tutti i governi) dare ragione ai suoi peggiori nemici. Non volete riconoscere la distinzione tra reati politici e comuni? Volete invece, secondo le migliori ricette delle più agguerrite polizie internazionali, indurre la gente all'odio per qualsiasi sovvertitore dell'ordine, anche se solo propagandista, perché si accettino domani delle limitazioni dei diritti civili, ad esempio; o dopodomani si induca la stampa ad una libera autocensura? E allora siete costretti a confermare nei fatti le idee estreme che nel bandito vedono un ribelle, il cui cuore "è per metà di Dio". Questo spinge una società ad una lotta di sterminio; perché anche il bandito e il ribelle si faranno, nel senso proprio e non volgare, dei "fuori legge". Mitragliati sulle piazze, come tre secoli o trent'anni fa, popoleranno e degraderanno le nostre coscienze; faranno tutti noi più lacerati, più sordi e più miseri. Questa è la reazione.

Questa è la reazione di cui ci parlano i versi, e siamo noi quelli che in eredità ne abbiamo ricevuto degrado della coscienza, lacerazione e sordità. È sullo sfondo di questo paesaggio di spessa miseria, quotidianamente promossa e coltivata dai *media*, che l'ideologia neo-liberista, il darwinismo sociale ed il coerente primato dell'economia sulla società, che da allora non hanno smesso di consumare i nostri anni, hanno trovato porte spalancate ed opposizioni insignificanti, prive di contenuti e spesso complici. La guerra, all'altezza della data conclusiva del titolo, 1993, è già tornata a vele spiegate nell'orizzonte storico di ognuno, con unanime approvazione di chi sta in alto (le *Sette canzonette del golfo* dicono questo passaggio, in *Composita*), a destra come a sinistra. Il tessuto sociale è attraversato da pulsioni regressive, ferocemente negatrici di ogni principio di solidarietà o, figuriamoci, uguaglianza. (Intanto, beninteso, le pigre rose non vogliono sapere: preferiscono il sogno e immagini larvali).
«Sì, mi ricordo.» è il verso finale. La risposta è anch'essa laconica, priva di enfasi: nessun *pathos* l'attraversa, se non il severo pensiero di cosa sono stati quegli anni. Nient'altro da aggiungere, chiuso il discorso? I compagni sono per sempre andati via, e chi parla lo fa solo a se stesso?
No, non solo a se stesso. «Sì, mi ricordo.»: anche noi dobbiamo ricordare, restare, operare per il risveglio – questo ci dice, senza dirlo, l'autore di *Italia 1977-1993*.

Luca Lenzini

BIBLIOGRAFIA. I libri di Fortini citati sono nell'ordine: *Foglio di via e altri versi*, Torino, Einaudi, 1967 (prima ed. 1946); *Una volta per sempre*, Milano, Mondadori, 1963; *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Torino, Einaudi, 1984; *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994; *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984,* Milano, Garzanti, 1985. Per Brecht vedi B.B., *Poesie e canzoni*, Introduzione e trad. F.Fortini (in coll. con Ruth Leiser), Torino, Einaudi, 1959; *Poesie di Svendborg seguite dalla Raccolta Steffin*, trad. e prefazione F.Fortini, Torino, Einaudi, 1976. Ai versi di *Italia 1977-1993* fa riferimento Rossana Rossanda nella sua prefazione a F.Fortini, *Disobbedienze. I Gli anni dei movimenti. Scritti sul «manifesto» 1972-1985,* Roma, Manifestolibri, 1997, pp. 14-15.

NdA.
Questo commento è stato concepito in dialogo con Cristina Alziati, a cui molto deve ed alla quale è dedicato.

EMANUELE ZINATO

VOLPONI: NARRATORE E POETA DEL CRONOTOPO ITALIANO

Paolo Volponi è lo scrittore che ha rappresentato più compiutamente lo spazio italiano della *mutazione*: leggendo le sue opere si può infatti conoscere a fondo lo "stato presente degli italiani" in cortocircuito allegorico con i suoi trascorsi più illustri, a cominciare dal Rinascimento.

Per chi abbia una conoscenza solo manualistica di questo grande scrittore, l'affermazione potrà sembrare azzardata: Volponi è stato infatti etichettato prima come un romanziere "industriale", confinato alla "fabbrica" dal dibattito promosso all'inizio degli anni sessanta da Vittorini, poi come uno scrittore "sperimentale" e infine come un intellettuale "troppo ideologico". I testi di Volponi, tuttavia, non si lasciano facilmente ridurre al solo tema industriale: *La macchina mondiale* è un delirio fantascientifico e utopico, *Corporale* e *Il pianeta irritabile* tematizzano la guerra nucleare, *Il sipario ducale* narra l'attentato di Piazza Fontana del 1969, *Il lanciatore di giavellotto*, la giovinezza distruttiva di un giovane marchigiano durante il fascismo. E anche, passando dal piano tematico a quello formale, non regge l'etichetta dello scrittore "difficile" e sperimentale: i romanzi di Volponi alternano, un virulento espressionismo a strutture narrative più compatte e tradizionali. Del resto, a Ivrea, l'autore non esercitò asettiche funzioni manageriali prive di nessi con l'immaginazione letteraria: incontrò Adriano, un imprenditore riformista e illuminato, con cultura e ambizioni principesche, circondato da una corte di poeti e intellettuali (da Giudici a Fortini, da Pampaloni a Musatti), ebbe a disposizione un Centro culturale e una biblioteca, quella di via Jervis, senza uguali in Italia. Potè insomma concepire l'intento inattuale, "rinascimentale", di utilizzare i profitti per progettare il territorio, l'urbanistica, l'educazione, la cultura e per migliorare la vita collettiva. Infine, anche il pregiudizio che vuole Volponi scrittore "troppo ideologico" non regge a una verifica testuale ravvicinata: certo l'autore si impegnò in parlamento e nel Paese, negli anni Ottanta, ma le sue opere mettono in scena personaggi corporalmente indocili, sovvertono ogni formulazione univocamente costruttiva o progressiva, fanno convivere, come scrisse Elsa Morante, il caos e il cosmo.

Insomma, Volponi sembra irriducibile alle schematizzazioni: come dichiarò una volta, nel 1991, "mi piace chiamarmi Volponi e penso all'eroismo della volpe che presa in trappola si strappa la zampa pur di scappare". Riguardo poi alle modalità e agli intenti della sua scrittura, egli scrisse che il romanzo è "una palla infuocata in movimento, un'esplosione" (*Le difficoltà del romanzo*, 1966). Per sortire dalle etichette banalizzanti, è legittimo assumere dunque come emblemi di tutta la scrittura volponiana la sua stessa volontà di *fuga*, come movimento ossessivo nello spazio e nel tempo, e questo bisogno di *esplosione*, come moto di distruzione-rigenerazione e cortocircuito spazio-temporale. Si può procedere in questa direzione interpretativa mediante dei rilievi testuali, e distinguendo il Volponi poeta dal narratore.

I. Spazio e tempo nella scrittura poetica

Riguardo all'emblema spazio-temporale della *fuga* esibirei innanzittutto questo interessante appunto autografo, ritrovato tra le carte dell'officina compositiva de *Le mosche del capitale*: si tratta di otto versicoli schematizzano un apologo sulla fine delle narrazioni

TOLSTOJ CHE FUGGE

Tolstoj che fugge
malato a zig-zag.
Ovunque tocchi

c'è una TV (stupida)
accesa o banalità
borghese. Fugge e
scappa inorridito:
insegue uccello,
piante, fino a
morire.**(1)**

La *fuga*, qui attribuita al grande scrittore russo oniricamente "attualizzato" in un contesto di degrado televisivo, è un tema spaziale rilevantissimo nella scrittura in versi volponiana. Volponi ha infatti con i suoi luoghi italiani e col Montefeltro in particolare un rapporto complesso e viscerale. Urbino è per Volponi un ambivalente mito personale. Volponi nasce come poeta, nel 1948. Mentre nelle due prime raccolte *Il ramarro* e *L'antica moneta*, lo spazio è in prevalenza agreste, bucolico e insieme allucinato (orti e campagne, animali e piante, amori e violenze, vissute panicamente, espressi in versicoli senza rime), la raccolta *Le porte dell'Appennino* uscita nel 1960 segna una svolta in direzione poetico-narrativa: qui trova una forma la poetica dello sliricamento propugnata da Pasolini e dai *soldales* di *Officina* - con l'adozione della misura lunga del poemetto e con la prima timida comparsa della rima. La voce poetica esce dalla prigione dell'io, lo spazio esterno viene giudicato e oggettivato. Qui – all'altezza della seconda metà degli anni '50 - compare per la prima volta il mito bifido di Urbino. Il poemetto *Le mura di Urbino* si organizza per undici strofe, costruite ciascuna su due o tre rime, con versi spesso legati da rime interne**(2)** e consonanze**(3)**. La superbia dell' architettura rinascimentale di Urbino e la dolcezza del suo paesaggio collinare provocano nell'io poetante un insopprimibile desiderio di fuga:

> «*La nemica figura che mi resta, / l'immagine di Urbino / che io non posso fuggire, / la sua crudele festa, /quieta tra le mie ire. // Questo dovrei lasciare / se io avessi l'ardire / di lasciare le mie care / piaghe guarire*»**(4)** (vv. 1-9, p. 105)

Con *Le mura di Urbino* s'inaugura insomma lo spazio volponiano maturo, segnato dall'irrisolta dialettica tra il restare e il partire, fra paesaggio appenninico e grande città industriale. Lo spazio natale è trasformato, mediante gli ossimori (*care piaghe, sorte nemica, nemica figura, festa crudele*) , in quello che gli etnologi chiamano «festa crudele»: la supremazia primitiva dei fantasmi pulsionali capaci di disgregare l'individualità dell'io.

A partire dalla raccolta *Foglia mortale* (1974) che comprende una *Canzonetta con rime e rimorsi.* (1966) lo spazio appenninico non è più contrapposto a quello industriale. Qui s'inaugura inoltre la rima ossessiva, litaniante e battente del Volponi maturo. L'utopia politica ed economica, capace fino ai primi anni Sessanta di animare un autentico progetto riformista, quello olivettiano, diviene ora un *non-luogo* dove non s'intravede più un confine tra centro e periferie. Il dirigente, l'operaio e il poeta vedono dispiegarsi davanti ai loro occhi la sovrapposizione fra la provincia contadina e la città aziendale:

> « *Il paesaggio collinare di Urbino, / che innocente appare quercia per quercia / mentre colpevole muore zolla per zolla, / è politicamente uguale* / […] *ai giardini della utopica Ivrea / ricca casa per casa: / tutti nella nebbia che sale / dal mare aureo del capitale*» (pp. 190-191

È già lo scenario territoriale delle poesie e dei poemetti di *Con testo a fronte* (Da tanta parte) e di *Nel silenzio campale*, (L'orlo), le ultime due raccolte, in cui Urbino apparirà – nell'ansia e nell'insonnia, dentro un cosmo lunare del tutto colonizzato dalla circolazione dei capitali. Nelle ultime poesie, scritte negli anni Novanta (a esempio *O di gente italiana* o *L'orlo*) lo sguardo socio-territoriale, lucidamente stralunato, si allarga all'Italia:
(L'orlo),

Vedo ormai dalle mura di Urbino

Il paesaggio intero, terrestre e marino
Di tutta l'Italia nella sua naturale
Grandezza fisica (...)
Persa l'impronta e spezzato il catino

II. Il cronotopo dei romanzi

I primi anni sessanta non sono caratterizzati per Volponi solo dagli impegni aziendali a Ivrea e dall'uscita del suo primo romanzo industriale. Questi sono anche gli anni in cui lo scrittore urbinate scrisse il romanzo *Repubblica borghese*, lasciato incompiuto per dar spazio all'urgenza compositiva di *Memoriale* (1962), accantonato per un quarto di secolo e, infine, riproposto col titolo *La strada per Roma*, edito da Einaudi nel 1991 (e vincitore del Premio Strega): romanzo di apparente impostazione tradizionale che narra il trapasso dalle speranze del dopoguerra ai trasformismi del *miracolo* italiano. Il testo, che sul piano dei generi letterari assume la forma del *Bildungsroman*, è incentrato su Urbino e presenta anche, *in nuce*, alcuni moduli stilistici successivamente sviluppati dalla narrativa volponiana più marcatamente sperimentale, fino all'addensamento visionario di *Corporale*.

Innanzitutto nella *Strada per Roma* si afferma il modello dei rapporti spaziali dominante nella scrittura di Volponi, che oppone lo spazio chiuso del mondo urbinate a quello aperto dell'industria e della storia: è il mito dell'abbandono della provincia per approdare alla capitale, tipico del romanzo di formazione. Si consolida, nello schema binario in cui i due personaggi principali, Ettore e Guido, sono concepiti, la dialettica tra chi resta e chi parte, nella disperata, appassionata, fallimentare ricerca di una sintesi, individuale e collettiva. Il panismo naturalistico e le corrispondenze dei primi versi vengono incrinate dalla metafora verbale violenta e dell'uso strutturante e destrutturante della luce. Volponi predilige i verbi che esprimono frattura e deformazione, i composti con prefisso *-s* violentemente intensivo o separativo, stilema caro nel primo Novecento agli espressionisti vociani: «sgocciolare» (SR 53); «schizzare», «scagliare», «scrosciare», «sfrondare» (SR 289 e sgg.).

Sul piano tematico, nel romanzo trovano spazio il *topos* stendhaliano, della formazione del giovane provinciale a contatto con la metropoli, sullo lo sfondo delle elezioni del 1953, la battaglia politica contro la 'legge truffa' e l'invadenza della speculazione finanziaria. La fuga e le speranze si corrompono progressivamente in un euforico e cieco bisogno di arricchimento individuale. Per Guido, la fuga da Urbino non coincide insomma con una guarigione ma con un eterno differimento della nevrosi. I rapporti sociali preindustriali (l'incompiutezza della modernità italiana) di cui Urbino è splendida metafora, frettolosamente rimossi dal giovane, ritornano in forme *perturbanti*. Il «seme» di Urbino, la cui connotazione seminale e paterna è palese, scatena in lui, la paura della contaminazione e della malattia. Significativamente, in apertura del romanzo, la prima apparizione del padre del protagonista è interamente contrassegnata dal ribrezzo della contaminazione:

> Guido ricadde nel rancore di quella luce rossastra che alla fine gli sembrava una parte del vino e dell'alito del padre**(5)**(SR 17).

Lo sguardo di Guido si posa su un dettaglio corporeo , tagliato via dal contesto del corpo paterno, che risulta straniato e inerte fino ad assumere nel proprio mostruoso isolamento i tratti del perturbante freudiano (la sineddoche inquietante, priva di relazioni col tutto, che Benjamin ha rilevato nell'allegoria barocca e che e Luperini ha descritto in Tozzi e in Pirandello)

> Quando le mani si posavano sul tavolo o ricadevano sul corpo paterno, erano davvero morte, immote, lontane da ogni azione e da ogni vita, come se non fossero mai state usate. Così guardava anche le guance intricate di vasi e di pieghe; le separava dall'occhio e le vedeva come una materia qualunque, rovinata

> dalla barba irregolare e graffiata da strade misteriose, ricadere lenta sull'altra materia greve della giacca da camera (SR 15-16).

La morte del padre e l'eclissi dell'autorità repressiva lasciano libera la via per i sintomi della nevrosi e per il ritorno del represso la cui prima materializzazione è il cappotto paterno. Guido attende con ansia la sepoltura che «l'avrebbe liberato, consentendogli di respirare senza più contaminazioni» (SR 159) e intanto cerca di non toccare gli abiti del padre che gli appaiono «caldi, vivi come un organo appena tagliato» (ivi). Il giorno del funerale Guido vorrebbe liberarsi del cappotto, durante una passeggiata con gli amici. Esita a lungo, sbatacchiando l'indumento e rivelando infine con un motto di spirito l'intima parentela che lega l'immagine di Urbino a quella paterna:

> Quando ritornò, Guido per rinvigorire le risate mostrò il cappotto ad Alberto e disse - Ecco le spoglie di Urbino - . Ma s'accorse del significato scuro delle sue parole e vide quell'indumento reclinato con molta pena e gli sembrò tradito" (SR 170).

L'intento volponiano di offrire del mondo contadino e della provincia urbinate un'immagine tormentata e stravolta, in via di decomposizione per il vertiginoso incalzare storico dello sviluppo, raccoglie ne *La strada per Roma* la lezione di Verga e di Tozzi e si gioca attorno a un campo metaforico incentrato sull'immagine della putrefazione, della mummificazione e della contaminazione. Urbino appare come il cappotto infetto di un morto o come «un castello di ammalati» con le case «visitate dalla peste» (SR 199). *La strada per Roma* presta una voce alle ragioni storiche condannate dalla modernizzazione che vanno trasformandosi in fantasmi e ossessioni di un inconscio non solo individuale ma anche oggettivato nel sociale.
Volponi *trapianta* dunque la sua formazione poetica officinesca in grandi organismi narrativi: passa dalla poesia alla prosa, portando alle ultime conseguenze il moto di sliricizzazione propugnato da Pasolini e dando vita a un linguaggio narrativo unico nel secondo Novecento italiano, perché frutto della combinazione di romanzo e di poesia.

Il più ambizioso dei suoi romanzi, *Corporale* (1974) – la cui genesi – come attestano le carte autografe da me consultate durò oltre dieci anni - mediante l'allegoria della bomba nucleare, narra una deflagrazione già avvenuta nel paesaggio italiano, nel nostro tessuto sociale, nella coscienza e nel corpo del protagonista, l'intellettuale fallito Gerolamo Aspri.

La terza parte del romanzo si apre con l'ascesa di Aspri in auto verso Urbino *ventosa*. La centralità del sito appenninico nella mitologia personale ossessiva dell'autore, rende tale ascesa una festa pittorica di linee, luci e colori, all'insegna della visionarietà percettiva e dell'empiria sensoriale.

> Rivedevo le mura di Urbino composte a gradi, pur nell'uniformità morbida del colore. A quel punto l'altitudine, anche per la rapidità con la quale ero salito, premeva sui miei timpani e mi scaricava in gola le diverse immagini, i loro angoli, il modo di sovrapporsi e di cadere voltando secondo la mia velocità.
> Sulle ultime curve il vento sbatteva l'auto e tirava dai greppi e dai campi qualche sterpo sulla strada. Il vento disponeva in basso e in alto le linee del paesaggio alzandone la terra o abbassando le frange del cielo.Sull'ultima curva, dove aspettavo il confronto con la città, un drappello ordinato di uomini spinto dalle folate mi veniva incontro. Si fermò ammucchiandosi per un momento e poi dal suo centro venne fuori, adagio, un carro funebre (…) Si voltarono verso le mura e ripresero un passo cadenzato. Il vento ebbe alcune impennate tre il convoglio e il gruppo; il carro e le macchine avevano aumentato la loro velocità e mi passarono davanti per imboccare la strada dritta del cimitero. Proseguii verso la porta più bassa della città sull'orlo del grande vuoto dell'Appennino. (…) Sto guardando

> questo paesaggio anche troppo bello, che si consuma. Non debbo caderci dentro e smarrirmici come questo vento. È un avvertimento, adesso, questo funerale.**(6)**

L'incipit è quasi identico a quello della poesia *L'orlo* (*Rivedo le mura d'Urbino*). In questa pagina viene istituito un confronto davvero esemplare tra natura e artificio: il vento e il paesaggio, personificati e animati, hanno la meglio sul veicolo moderno, che addirittura viene colpito da terra ed erbe, spinte dalle forti folate. Tuttavia l'Appennino, amato visceralmente, come luogo di una utopica e rinascimentale collaborazione tra cultura e natura, è al contempo percepito come trappola mortale, regressiva, dall'io narrante. E non a caso emblematizzato in un *funerale*

Il romanzo successivo di Volponi, *Il sipario ducale* (1975), si chiude con l'uscita di strada di una Mercedes che scivola su una lastra di ghiaccio, nel gennaio 1970, a pochi giorni dalla strage di piazza Fontana (tematizzata dal testo). L'auto percorre ad alta velocità la medesima via appenninica e urbinate su cui transitava Aspri in *Corporale*, ma in senso discendente anziché ascendente. Nel macchinone di lusso viaggiano il conte Oddino e il suo pingue autista Giocondini, due marionette dell'Italia più detestabile e beneficiaria delle trame occulte di quegli anni: quella del sottopotere, della Bomba di Piazza Fontana tematizzata dal testo, dei privilegi mai intaccati, dell'arroganza. Il volo fatale del veicolo, è dipinto dunque come vera e propria possibilità utopica di rigenerazione.

> Giocondini fu rapido ad accelerare, addensando per l'avidità le mezzelune della collottola, ed entrò nella curva ad una velocità di cento km all'ora. Il ghiaccio in quel punto era quale la notte serena aveva disteso compatto come un argento, nemmeno lambito dalla nebbia o dalle bave dello scirocco. A Oddino parve il laghetto di un presepio volgare, come quelli dei compagni che aveva abbandonato con la scuola.
> Giocondini cercò di curvare buttandosi addirittura sullo sterzo; ma questo gli scivolò sotto, a vuoto dentro il giaccone, inutile come una qualunque delle sue mezzelune o dei suoi pensieri sempre rotondi che dalla testa gli scivolavano immancabilmente giù lungo il gilé …ed oltre.**(7)**

Il *Sipario* insiste sul paesaggio urbinate innevato, come una grande metafora individuale (regressiva) e collettiva (Urbino diviene luogo universale, emblema delle tante Italie provinciali, delle tante piccole patrie). Il protagonista, il vecchio anarchico Subissoni, si libera solo liberandosi dai lacci della nostalgia e del ricordo, partendo da Urbino verso Milano: per un'inchiesta politica, dentro l'incombere delle trame dei Servizi e del Potere.
Vale la pena di soffermarsi su questo romanzo, considerato minore. *Il Sipario ducale* è un testo "leggibile", di struttura tradizionale ma anche di forte impegno poetico e storiografico. Qui Volponi affronta dalla specola periferica e rinascimentale di Urbino un tema universale, tutt'altro che provinciale: vale a dire l'uso politico del terrorismo che dal 1969 in poi ridusse a caricatura mediatica, a fumetto *noir* o sado-maso, le speranze di cambiamento di un'intera generazione. La vicenda è raccontata in terza persona da un narratore onniscente, ed è formata da due storie parallele e alternate: quella del vecchio anarchico prof. Subissoni e della sua lucida compagna Vives e quella del giovane nobile Oddino, delle sue grottesche zie e del suo viscido tassista –scudiero. È ambientata negli ultimi giorni del 1969, tra l'esplosione della bomba di Piazza Fontana del 12 dicembre e il primo annuncio del ministro degli Interni che addossava agli anarchici, in base alla testimonianza di un tassista, la responsabilità del massacro. L'immagine del *sipario* nel titolo suggerisce al lettore in primo luogo l'artificialità *provinciale* delle quinte in cui si muovono i personaggi ma anche la costante presenza falsificante della televisione. *Il sipario ducale* è il primo romanzo italiano a tematizzare l'influenza ulcerante del «treppiede occhialuto» sull'immaginario politico di massa. Davanti alle notizie diffuse dal telegiornale, Subissoni infatti escalma:

> In silenzio davanti a questo teatrino, - indicò il treppiede occhialuto, - che fa tutto da solo, inventa e commenta; e spaventa .(S 24)

Nel secondo capitolo si attua un vertiginoso salto all'indietro di quattrocentotrentanove anni, per passare in rassegna la cruenta e insieme farsesca fuga di vicende «ducali» urbinati mediante il repertorio degli antenati del giovane Oddino morti di morte violenta: Oddo Oddi «travolto lungo la strada della fortezza», e Oddoantonio, trucidato dal popolo inferocito nel 1444. (S. 10-17). La componente strabicamente *storiografica* del *Sipario* consiste nel collocare la vicenda all'incrocio fra Rinascimento e contemporaneità, al punto in cui la genealogia dei nobili di Urbino, gli Oddi-Semproni, e l'orgoglio cittadino anarchico e repubblicano di Subissoni incontrano le bombe di Milano, la "Strage di Stato", amplificata ad arte dal teatrino dei media audiovisivi.
Il "lieto fine" con cui, nel capitolo ventiquattresimo, sembra chiudersi *Il Sipario*, implicando la morte di Oddino, l'abbandono di Urbino e delle velleità dei particolarismi ducali, è una sorta d'invettiva lanciata contro alcuni aspetti dell'identità nazionale: la medesima rivolta 150 anni prima agli italiani da Leopardi, popolo-plebe corrotto dalla mancanza di autogoverno e da un «inguaribile bisogno di felicità immediata e di belle apparenze»

Nel *Lanciatore di giavellotto* (1982), vicenda della distruzione di un adolescente marchigiano negli anni oscuri del fascismo, interamente ambientata nelle Marche, a Fossombrone, Urbino fa la sua comparsa una sola volta, ma in modo esemplare, sospesa nell'ambivalenza abbacinante fra rigenerazione e annientamento, in una una stupenda digressione interamente giocata sul campo semantico del biancore, della luce e sull'associazione abbagliante fra la madre del protagonista e la superba città rinascimentale:

> la luce dorata del tramonto distendeva la città nelle sue ampie proporzioni, serena e solenne in ogni piazza e strada. Damin ne fu colpito anche per la somiglianza che trovava fervida tra ogni architettura e la sua bellezza e il volto e la figura della madre: lo stesso portamento e lo spesso ansare calmo della luce e dei gesti. Sua madre era bella e nobile come Urbino, come quella città piena di tempo e di storia eppure aperta e viva. Anche sulla città erano passati tiranni e prepotenti e anch'essa era stata invasa e piegata a poteri contrari. Dovevano esserci ancora i posti e i segni delle loro violenze e distruzioni; anche se quella luce avvolgeva tutto di uguale bellezza e continuava, caduto il sole, come se promanasse dalle stesse superfici che toccava. (…)La luce divenne più bianca, come per seguire il rimorso che ormai risorgeva nel petto di Damìn. A quel biancore cercò di tenersi per non essere di nuovo travolto dalle ondate della sua verità: per potere fermarsi prima delle consuete scariche di associazioni e di dolore. Dentro la luce bianca, sparito quasi tutto lo scenario intorno, lui e sua madre fermi all'angolo più stretto della piazza, potevano anche diventare una bianca statua…

La sovrapposizione della città natale volponiana a un complesso edipico paralizzante e distruttivo è evidente nel *Lanciatore di giavellotto*. Per il protagonista, il giovane Damín destinato al suicidio, la bellezza di Urbino, con i suoi connotati di luminosità e proporzione, di serenità e solennità, è, insomma, *nemica figura*, specchio e conferma del fascino mortale e voyeuristico esercitato dalla madre.

Conclusioni

La scrittura di Volponi dimostra esemplarmente come in letteratura il tempo e lo spazio possano entrare in un cortocircuito dall'esito altamente conoscitivo. I luoghi, i paesaggi naturali, le forme delle città, i monumenti, le rovine, le sedimentazioni dello spazio, valgono in un'opera letteraria

come emblemi del tempo, delle epoche, dei modelli e stratificazioni culturali. Volponi rilegge immagini e rappresentazioni rinascimentali, costitutivi del proprio spazio natale, all'incrocio tra scrittura, pittura, architettura, ponendoli in ulcerante contatto col mondo postindustrale e globale.

Il mito di Urbino, dimora del duca e "città in forma di palazzo", ha – come è noto - nella nostra tradizione letteraria il suo prototipo nel *Cortegiano* il cui impianto fa tornare in mente le parole di Benjamin secondo le quali il racconto è un modo per esorcizzare la morte: narrare l'eccellenza della corte urbinate, e proporla come fatto europeo, per Castiglione voleva dire sottrarre quell'esperienza alla caducità, alla corruzione del decorrere del tempo. Non a caso gli studiosi**(8)** hanno evidenziato il tema della *nostalgia* in Castiglione: come strategia di scrittura utile a mettere a fuoco dei ritratti esemplari, progetto, utopia concreta, disegno civile.

Volponi, dirigente industriale e scrittore ben radicato nell'età della nostra repentina modernizzazione, giudicò insomma per tutta la vita *strabicamente* il proprio tempo, traguardandolo da un sipario montefeltresco e ducale, come attestano le stupende raffigurazioni di Urbino, ibride di poesia, pensiero, pittura e architettura, onnipresenti nella sua scrittura. Egli riprende e complica il mito di Urbino: lo ripropone come modello di utopica intesa tra natura e cultura, ritrova un Principe rinascimentale in Adriano Olivetti, ma percepisce *al tempo stesso* Urbino e la provincia appenninica come emblema di ciò che, nell'inconscio politico e nel nostro passato illustre è ormai inerte e mummificato.

Anche l'ultimo romanzo *Le mosche del capitale* (1989), del resto, pur non rappresentando Urbino ma viceversa Torino e la riarticolazione tecnologica dell'industria, la smaterializzazione del lavoro e la globalizzazione dei flussi finanziari, è sotterraneamente investito – sul piano dei modelli formali - dalla prospettiva *strabicamente rinascimentale* volponiana: nel suo tesssuto postindustriale s'insinuano il dialogo filosofico e l'operetta satirica, i generi umanistico-rinascimentali che nella letteratura italiana raggiungono il suo momento di maggiore diffusione tra XV e XVI secolo. Al modello dialogico di Luciano, comico e problematico, prediletto dagli umanisti, paiono avvicinarsi i due più importanti dialoghi de *Le mosche*: quello della luna e del calcolatore e quello dei ficus e del terminale. Una simile contaminazione tra epoche e generi letterari, anziché ricondurci alle poetiche del disincanto citazionistico, tipiche del postmodernismo, è viceversa indizio – in Volponi - di una ricerca sofferta, di una guerriglia testuale e di una appassionata resistenza.

Volponi è insomma un pensatore-poeta, naturalmente disposto ai *cortocircuiti* spazio-temporali. La potenza delle sue figure e dei suoi miti personali, la furia ossessiva della sua immaginazione sociologica, prestano una voce a una città di provincia, illustre e mummificata, ponendola in ulcerante confronto con il *Capitale*, illuminano lo stato presente degli italiani, vale a dire la nostra genealogia territoriale e culturale, di una luce critica, davvero tagliente e preziosa in tempi culturalmente volgari e univoci, angusti e autodistruttivi.

Emanuele Zinato

Note.

(1) Appunto autografo in versi ritrovato fra i materiali manoscritti relativi a *Le mosche del capitale* rinvenuti nell'abitazione urbinate dello scrittore – catalogati da chi scrive negli apparati di *Romanzi e prose*, (tre voll., Einaudi, Torino, 2002-3). Il foglio è inserito tra le pagine di un grosso volume di 233 fogli non numerati, di cui 187 scritti fittamente *recto* e *verso*, con pagine di diario, appunti e stesure per il romanzo e versi riferibili agli anni 1979-80 (il protagonista, Bruto Saraccini, compare infatti ancora col primitivo nome di Gallieno, che non sopravvive oltre il 1980).

(2) Si vedano, rispettivamente, nelle strofe ottava, nona e undicesima (mie le sottolineature): «*che a me di fronte sg*ombra *la campagna / o con la nera* ombra *delle nubi*»; «*niente più d'un rim*orso */ e d'un s*orso *d'acqua nei campi*»; «*Allora i giard*ini *pensili / piegano l'ombra ostile dei pini*».

(3) Si vedano nelle strofe settima e undicesima le rispettive consonanze in «sortire/cuore» e «sera/pensieri».

(4) Le citazioni delle poesie sono tratte da P. Volponi, *Poesie 1946-1994*, a c. di E. Zinato, *Prefazione* di Giovanni Rabini, Einaudi, Torino, 2001.
(5) Le citazioni dai romanzi sono tratti dall'edizione in tre volumi P. Volponi , *Romanzi e prose*, a c. di E. Zinato, Einaudi, Torino, 2002-3.
(6) P. Volponi, *Corporale*, Torino, Einaudi, 1975, p 272.
(7) P. Volponi, *Il sipario ducale*, Torino, Einaudi, 1982, p. 257.
(8) Cfr. U. Motta, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Milano, Vita e pensiero, 2003.

MANUELA MANFREDINI

«LA SERVA ITALIA FORZITALIENATA». LETTURA DI COROLLARIO 48 *DI EDOARDO SANGUINETI*

> collabora con me, mio cortese lettore coelettore, a tutelarti te (e a tutelarmi me),
> contro i neri ricorsi di barbari secondi e ritornati, da salotto e Salò:
> (contro
> il putre nuovismo dei teletychoon videospotghignanti): (e dei loro nazionalalleati
> naturali, vassallini, valvassini, paleostorici e poststorici): (Ferrara e Fede, con Sgarbi
> e Pannella): (e Previti e Mancuso, con Buttiglione e con Casini – et ceteri):
> reca,
> almeno, con me, il semplice soccorso di una scheda sagace, lì in cabina, per pietà
> di questo nostro bordellesco paese berluscato, la serva Italia forzitalienata:

Scritta nell'aprile del 1996 e pubblicata il 18 dello stesso mese sulla prima pagina dell'inserto «Tuttolibri» della «Stampa» come "cartolina elettorale", la poesia che occupa la posizione *48* nella raccolta *Corollario* (Milano, Feltrinelli, 1997) riannoda due fili tenaci e ben riconoscibili nella produzione poetica di Edoardo Sanguineti, quello delle poesie di "propaganda elettorale", come *Vota Comunista*, la prima e la più nota, scritta nel 1979, e quello delle poesie di dichiarata satira politico-sociale, come *Italia nostra* (1987) o *Malebolge 1994*, caratterizzate dallo stile comico-parodico e dall'intensa manipolazione del significante.

Rimandando ad altra occasione un'analisi complessiva dei testi poetici sanguinetiani ascrivibili al filone propagandistico, ci occuperemo qui della sola *Corollario 48*, uno degli esempi più significativi di presa di posizione in versi nei confronti di una fase della situazione politica del «paese guasto», nonché punto di incontro tra un andamento argomentativo, per una persuasione che fa appello alla ragione di chi legge, e uno stile parodiante, giocato tra bisticci fonici, etimologici e metrici a ipersemantizzare al possibile il contenuto ideologico del messaggio poetico.

In tutta la poesia di Sanguineti il rapporto con il momento determinato, la situazione concreta e materiale,**(1)** con il proverbiale «piccolo fatto vero» di *Postkarten 49* sono la garanzia della storicità e, dunque, del valore della parola poetica, una parola aperta al reale e che si mantiene del tutto refrattaria ad astrarsi in una dimensione senza tempo. Nel caso delle poesie elettorali, poi, il vincolo del dato esterno, oggettivo, collettivo è ineludibile e costitutivo. Poiché le elezioni appartengono al tempo pubblico della società e non al tempo privato del soggetto e coinvolgono un intero corpo elettorale nella stessa esperienza, una poesia che le assuma a contenuto non abbisogna di proiezioni simbolico-allegoriche, la validità collettiva è assicurata. Non stupisce allora che la poesia di propaganda elettorale di Sanguineti sia sempre in strettissima coerenza – e che si tratti di una particolare scelta dell'autore e non di costrizioni di genere, lo dimostra il testo di Giuseppe Conte**(2)** apparso su «Tuttolibri» a fianco della futura *Corollario 48* – con la situazione politica e partitica del momento, come dimostrano *Vota Comunista*, *Cavatina abbastanza intellettuale* (1985) e, da ultimo, *Vota bene!* (2001).

Il quadro politico sotteso a *Corollario 48* appartiene alla storia recente italiana ma vale la pena richiamarlo per sommi capi. Dopo gli anni del craxismo e dopo la bufera di Mani pulite, l'Italia si era consegnata con le elezioni del 1994 nelle mani di Silvio Berlusconi il cui governo rimase in carica dal 10 maggio di quell'anno al 17 gennaio 1995, accogliendo, per la prima volta nella storia dell'Italia repubblicana, ministri (5) e sottosegretari (13) appartenenti ad un partito erede del Movimento Sociale Italiano-Destra Nazionale, cioè Alleanza nazionale, fondata nel gennaio 1994. Quando venne meno l'appoggio della Lega Nord, Berlusconi dovette dimettersi e nel gennaio del 1995 venne formato un governo tecnico, guidato da Lamberto Dini, che cessò le sue funzioni dopo le elezioni del 21 aprile 1996. Tra le novità di quella campagna elettorale ci fu la costituzione di due grandi coalizioni, L'Ulivo guidato da Romano Prodi, cui aderirono il Partito Democratico della

Sinistra, il Partito Popolare Italiano, Rinnovamento Italiano e la Federazione dei Verdi, e il Polo per le Libertà con a capo Silvio Berlusconi, composto da Forza Italia, da Alleanza Nazionale (che aveva intanto compiuto la cosiddetta "svolta di Fiuggi"), dal Centro Cristiano Democratico-Cristiani Democratici Uniti e dalla Lista Pannella. Tra coloro che non entrarono direttamente nelle coalizioni vi furono la Lega Nord, che decise di presentarsi da sola, e il Partito della Rifondazione Comunista che raggiunse un accordo con L'Ulivo per un patto di desistenza che avrebbe consentito ai candidati comunisti di entrare in Parlamento grazie al sostegno, in alcuni collegi maggioritari, degli elettori ulivisti e ai candidati dell'Ulivo di ricevere, nei restanti collegi, i voti degli elettori di Rifondazione.
Oltre alla conoscenza dello specifico scenario elettorale, poiché «la persuasione è sempre persuasione di un uditorio particolare»,**(3)** al poeta-oratore che si accinge a prendere la parola per convincere chi lo legge occorre anche la conoscenza dei propri lettori. Dal momento che la sede di pubblicazione di *Corollario 48* è l'inserto «Tuttolibri», si può ritenere che in questo caso l'uditorio reale coincida sostanzialmente con i lettori del quotidiano la «Stampa», uno dei principali giornali italiani di orientamento moderato e non partitico, soprattutto con quelli interessati ai fatti culturali e letterari qual tanto che basti per sfogliare e non saltare a piè pari l'inserto settimanale dedicato alle novità editoriali. I lettori sui quali dovrà agire stavolta l'argomentazione sanguinetiana non appartengono esclusivamente ad uno schieramento politico ben individuato, ma sono i potenziali elettori dei partiti che hanno aderito all'ampia coalizione dell'Ulivo – dagli ex-comunisti del Partito Democratico della Sinistra agli ex-democristiani del Partito Popolare Italiano –, gli elettori di Rifondazione Comunista vincolati dal patto di desistenza e, infine, tutti gli elettori moderati di chiari sentimenti antifascisti, infastiditi dal berlusconismo e dallo sdoganamento dei missini che il suo governo aveva compiuto due anni prima. La composizione dell'uditorio reale è comunque cosa quanto mai difficile da definire: è sufficiente infatti che la poesia, come in effetti è accaduto, conosca una destinazione diversa, venga inserita successivamente in una raccolta che l'uditorio reale di quel determinato testo cambi imprevedibilmente. Tra l'altro, non è affatto detto che l'esistenza e l'individuabilità di un uditorio reale sia ragione sufficiente per ritenere che il poeta abbia inteso rivolgersi esclusivamente ad esso.
Una volta precisato lo scenario politico e l'uditorio reale di *Corollario 48*, non si è ancora detto nulla riguardo alla costruzione della sua argomentazione e il confezionamento letterario del suo messaggio persuasivo, che per essere tale dovrà soddisfare due condizioni: la prima è di esibire un campionario scelto di quei «segnali socializzati» che storicamente e culturalmente identificano un messaggio letterario «come sono gli a capo, le allitterazioni, e, poniamo, le solite metafore» (*Postkarten 49*); la seconda di «non essere retorici naturalmente, pur esprimendo una visione politica il più possibile netta e precisa».**(4)**
Grazie ad un esordio che entra *in medias res* senza indugio, «collabora con me, mio cortese lettore coelettore», sorretto da un'abile allitterazione in *CO* che ribatte il prefisso *co-* 'compagnia, unione' e che si riverbera nei due *COntro* e nei molti *COn*, sparsi nel testo, *Corollario 48* gioca subito alcune carte fondamentali per catturare l'attenzione del lettore e disporlo benevolmente nei confronti di chi parla. Affinché il messaggio persuasivo riceva un ascolto non pregiudiziale, il poeta deve gestire a suo favore lo svantaggio derivante dal fatto di ammettere di scrivere per persuadere. «Il desiderio di convincere qualcuno implica sempre una certa modestia da parte di chi argomenta»,**(5)** cioè implica sempre che chi parla adotti delle strategie per porsi allo stesso livello di chi ascolta. In *Corollario 48*, ciò avviene già dalla prima parola (*collabora*) dove l'urgenza del dire e la modalità ingiuntiva espresse dal verbo all'imperativo vengono contestualmente depotenziate dal significato stesso di *collaborare*: poiché una collaborazione non si può attuare artatamente, una richiesta in tal senso fa appello alla libera adesione del destinatario al fine di compiere un'azione che chi parla è già disposto a compiere. E giacché non esiste ingiunzione nell'ambito della persuasione, perfino l'imperativo, in mancanza di una forza reale, prende l'accento di una preghiera, di un'invocazione,**(6)** rivolta ad un *tu*, quello del lettore, che si trova gettato direttamente nell'enunciazione in virtù della caratteristica dell'imperativo di orientare il discorso sulla seconda persona.**(7)**

A rendere benaccetta la richiesta di collaborazione, concorrono anche la ripresa del modulo liminare di uso letterario “al cortese lettore” (*mio cortese lettore*), l’impiego dell’aggettivo possessivo *mio* che accentua il tono amichevole del discorso, il riconoscimento nella parola *coelettore* – neologismo sanguinetiano (i dizionari registrano soltanto *coeletto*) implicato in paronimia con *lettore* – di una condizione comune tra poeta e lettore, determinata dall’essere entrambi elettori di una coalizione. E che si tratti della coalizione di centrosinistra appare chiaro al lettore per il fatto che, nel momento in cui il poeta-oratore prende la parola, mette pubblicamente in campo innanzi tutto sé stesso, le proprie qualità, le idee proprie e quelle che l’uditorio ha già su di lui.
Le ragioni della richiesta di collaborazione al lettore-coelettore si precisano, con procedura d’urgenza, ancora dentro il verso incipitario: si tratta della difesa e protezione del lettore stesso, della sua autotutela, che, fra parentesi – letteralmente – coincide anche con la difesa e la tutela di chi parla, condensata nel modulo sintattico ripetuto, «a tutelarti te (e a tutelarmi me)», marcato dalla fitta allitterazione della *T* e dalla ridondanza pronominale tipica dei registri informali e familiari, quasi a voler certificare nel bisticcio di pronomi l’intreccio cooperativo tra autore e lettore. Ma tutelarsi contro che cosa? Contro quali pericoli?

> contro i neri ricorsi di barbari secondi e ritornati, da salotto e Salò:
> (contro
> il putre nuovismo dei teletychoon videospotghignanti): (e dei loro nazionalalleati
> naturali, vassallini, valvassini, paleostorici e poststorici): (Ferrara e Fede, con Sgarbi
> e Pannella): (e Previti e Mancuso, con Buttiglione e con Casini – et ceteri):

Cioè, in sintesi, *contro* il ‘nuovo’ fascismo e *contro* Berlusconi e i suoi alleati: gli avversari comuni dell’*io* e del *tu* della poesia. La presentazione ai vv. 2-5 dei controdestinatari attiva una serie notevole di manipolazioni linguistico-retoriche. Al v. 2, nel sintagma *neri ricorsi*, in chiasmo con *barbari secondi*, si condensa una metonimia (*neri* ‘fascisti’) e un’allusione alla dottrina vichiana dei corsi e ricorsi storici; e ancora Vico, che aveva distinto un tempo barbaro primo e secondo,**(8)** può intravedersi dietro quel *barbari secondi e ritornati* che individua metaforicamente sia gli ex fascisti fatti nuovi dopo la svolta di Fiuggi, sia i vecchi repubblichini riverniciati; *barbari* inciviliti, *da salotto*, perché frequentatori dei salotti mondani della capitale – famoso quello di Assunta Almirante – ma anche da *Salò*, cioè fedeli al fascismo sempre, quando non addirittura reduci della Repubblica Sociale Italiana. Ed è in particolare quel *Salò*, anticipato per dissacrante inclusione paretimologica in *salotto*, così carico di significati simbolici che agisce come una parola-chiave sulla generazione di lettori-elettori, soprattutto del Nord Italia, che avevano vissuto personalmente quel periodo e che nel 1996 ne conservavano ancora il ricordo:

> le persone di una stessa epoca e di una stessa collettività, che hanno vissuto gli stessi avvenimenti, che pongono o eludono le stesse domande, hanno lo stesso sapore in bocca, hanno alcune complicità in comune, e tra di loro stanno gli stessi morti. Perciò non è necessario scrivere molto: si usano parole-chiave.**(9)**

E la parola *Salò*, per chi ha «la memoria piena di cosa fossero i fascisti, quelli di Salò poi, e i nazisti» risuona gravida di orrore perché è vero che

> sono cose che si possono benissimo studiare sui libri ma se uno poi li porta nella carne, evidentemente nell’esperienza diretta, è pieno di ricordi che sono ricordi molto precisi, cioè riesce a rivivere le esperienze in concreto.**(10)**

In parallelo con la parola d’attacco, il gradino del v. 2 replica la preposizione *contro* che trova solo nel verso successivo il suo oggetto, il *putre nuovismo*, ossia l’esaltazione nefasta e acritica del nuovo e del cambiamento, che viene assurto a cifra, quasi a patologia, di una pletora di personaggi

che compongono la corte di Silvio Berlusconi, designato dal poeta soltanto in perifrasi nei *teletychoon videospotghignanti*, fiducioso nella certa e sicura cooperazione interpretativa del lettore.
È in questa parte del testo, nei vv. 3-5, che si concentra la manipolazione più vistosa a livello lessicale. Qui l'impasto linguistico propone latinismi e neologismi in *iunctura* come nel già citato *putre nuovismo*, dove un aggettivo di derivazione latina e d'uso letterario è accostato a una parola registrata dai dizionari soltanto a partire dal 1990; incorpora vistose onomaturgie sanguinetiane coniate per l'occasione secondi i tradizionali meccanismi di composizione e di derivazione previsti dalla lingua italiana, anche con il concorso di elementi inglesi, come *teletychoon* 'imprenditori televisivi', *videospotghignanti* 'che esibiscono larghi sorrisi negli spot televisivi', *nazionalalleati* 'alleati che appartengono ad Alleanza nazionale o semplicemente esponenti di Alleanza nazionale'; e ancora, paronimie (*vassallini* e *valvassini*), giochi combinatori e allitterativi tra primi elementi e prefissi (*Paleostorici* e *Poststorici*), latinismi bruti (*et ceteri* 'e tutti gli altri').
Funzionale al tono sempre più satirico che assume la poesia nel furore catalogatorio delle figure negative degli alleati del *teletychoon* – "alleati" o "servi"? i vocaboli legati al mondo feudale possono ben alludere a questo significato – è la filza di personaggi politici e mediatici, esposti nei vv. 4-5 secondo una struttura sintattica che ricorda quella dei necrologi: «(Ferrara e Fede, con Sgarbi / e Pannella): (e Previti e Mancuso, con Buttiglione e con Casini».
Gli accoppiamenti non sono casuali: Giuliano Ferrara, che aveva appena fondato «Il Foglio» nel 1996, sta con Emilio Fede, il direttore del Tg4 a formare il gruppo delle bocche di fuoco mediatiche di Berlusconi; Vittorio Sgarbi è con Marco Pannella perché i due si apparentarono per le elezioni del 1996, presentando la *Lista Pannella-Sgarbi* e poco importa se lo stesso Sgarbi abbandonò i radicali pochi giorni prima delle elezioni. Nella *liaison* tra Cesare Previti e Filippo Mancuso c'è il riferimento alle dichiarazioni di Stefania Ariosto che, nel 1995, aveva sostenuto di avere le prove che Previti avesse corrotto diversi magistrati romani, tra cui appunto Mancuso (Ministro della Giustizia nel governo tecnico di Dini), utilizzando un conto bancario messo a disposizione dallo stesso Silvio Berlusconi. Chiudono il corteo i rappresentanti di ciò che era rimasto, a destra, della defunta Democrazia Cristiana: Casini, che aveva fondato nel 1994 il CCD e scissionista rispetto al PPI, e Buttiglione, uscito dal PPI nel 1995 per fondare il CDU e alleatosi poi con il CCD proprio in vista delle elezioni politiche del 1996.
Dopo aver notevolmente indisposto il lettore nei confronti dell'avversario, dando anche fisionomie precise, nomi e cognomi, ai referenti degli epiteti ingiuriosi, Sanguineti rallenta il ritmo spezzando il v. 5 con un gradino e riprende l'opera di *captatio* del lettore coelettore, rivolgendosi a lui, per la seconda volta, con un verbo all'imperativo, *reca*, che viene però prontamente smorzato stavolta dalla preferenza per l'opzione lessicale sentita come più cortese, rispettosa e formale rispetto al più comune *porta*, e al quale viene attribuita la fondamentale funzione di introdurre il nocciolo del discorso, il motivo stesso per cui il poeta ha preso la parola: la richiesta di voto. Questa specie di "imperativo cortese" che regge *Corollario 48* non ha nulla a che vedere con il *topos* linguistico che marca decisamente la figura di Virgilio nell'*Inferno* dantesco, ma si avvicina più alle modeste richieste del pellegrino Dante, che mantiene un atteggiamento più umile rispetto al suo duce, nelle quali, come aveva già avuto modo di rilevare il giovane Sanguineti, «la struttura imperativa si tramuta in preghiera cauta».**(11)** All'imperativo del v. 5 si accompagna ancora una volta, in maniera parallelistica rispetto al v. 1, *con me*, precisazione rassicurante, con l'inserzione però nel mezzo del modulo verbo+preposizione+argomento di un *almeno* isolato tra due virgole («reca, / almeno, con me»), in funzione di congiunzione testuale a richiamare quanto sostenuto fino a quel momento dal poeta e a sottintendere praticamente un intero discorso del tipo 'se non ti ho convinto, fallo almeno per i motivi che sto per dirti'.
Anche qui, l'approdo ad un punto cruciale del testo genera l'affollarsi di allitterazioni e disposizioni chiastiche (*Semplice Soccorso di una Scheda Sagace*), metafore (*scheda sagace*), personificazioni (*serva Italia forzitalienata*). Il lessico si movimenta con usi selezionati – *reca* e *sagace*, aggettivo prescelto anche per ragioni di omofonia – giocati con costruzioni colloquiali che s'avvalgono di

avverbi pleonastici (*lì in cabina*) e che economizzano il dettato accorciando locuzioni (*scheda* ‘scheda elettorale’, *cabina* ‘cabina elettorale’).

Esortare affinché si rechi il «semplice soccorso di una scheda sagace» non è ancora un invito a votare per qualcuno. Al lettore-coelettore non viene detto esplicitamente per chi votare; viene semmai indicato contro chi si deve votare e soprattutto chi trarrà alfine giovamento da un voto sagace, e cioè l’Italia stessa. Così, a differenza di altre poesie, nell’accingersi a comporre il suo “giornalistico” appello agli elettori, Sanguineti sceglie di non consegnare al proprio testo un’indicazione di voto a favore di un determinato partito quanto semmai un invito accorato, opportunamente argomentato, all’elettore di coalizione affinché si mobiliti in vista di una sorta di mini-CLN in favore del proprio paese, per scongiurare una deriva antidemocratica. Il mutamento del sistema elettorale in senso maggioritario e la presenza di due grandi coalizioni sono condizioni necessarie ma non sufficienti per spiegare le ragioni di un appello al voto di coalizione: nulla impediva infatti di indirizzare quell’appello agli elettori di uno dei partiti della coalizione, come peraltro fa *Corollario 48*, scritta nello stesso periodo e destinata agli elettori comunisti, chiamati ad accantonare per il bene della causa proletaria i motivi di dissenso interni alla sinistra e a tener fede al patto di desistenza che Rifondazione Comunista aveva sottoscritto con L’Ulivo. La decisione di orientare il proprio poetico appello verso il voto al centrosinistra è presa da Sanguineti in totale libertà e discende da ragioni contingenti (la formazione delle coalizioni, l’esistenza di un accordo elettorale tra le forze di sinistra, l’uditorio reale) che chiedono, per divenire coattive, che vi sia un clima di pericolo imminente, di minaccia eversiva per la nazione.

Nella parte conclusiva di *Corollario 48* il poeta persuasore gioca la sua ultima carta, quella della mozione degli affetti, provando a suscitare nel lettore un sentimento di *pietas* verso il proprio paese, perifrasticamente definito un «bordellesco paese berluscato», chiosato dall’apposizione «la serva Italia forzitalienata», con analoga struttura Agg+N+Agg. Ma il grottesco della realtà corrode profondamente anche la lingua: così Sanguineti trasla la nobile *pietas* degli antichi, morta e sepolta, in più prosaico e spiccio *per pietà* perché, per recare soccorso ad un paese che pare un bordello (*bordellesco*) e che per di più ha assunto i caratteri del berlusconismo (*berluscato*),**(12)** non c’è bisogno di atteggiarsi a nobili salvatori della patria, occorre fare, e subito. Propriamente, un ossequio al *locus* della *conquestio*, dell’appello alla compassione per provocare il coinvolgimento emotivo degli ascoltatori captandone la pietà,**(13)** è la ripresa trasparente, nell’ultimo verso, dell’energica e amara invettiva pronunciata da Dante nel canto VI del *Purgatorio* in seguito all’incontro con Sordello:

> Ahi serva Italia, di dolore ostello,
> nave sanza nocchiere in gran tempesta,
> non donna di provincie, ma bordello!
> (vv. 76-78)

A Sanguineti interessa suscitare una forte emozione intellettuale quale può essere quella offerta dal riconoscimento della citazione letterale del testo dantesco nello gnomico sintagma *serva Italia* (quasi parodica profezia del contemporaneo “forza Italia”). Il riferimento a Dante può offrire al lettore un suggerimento per proseguire sulla strada dell’accostamento tra la situazione presente e quella passata, ampliando la rispondenza non solo alla singola espressione ma anche ai contenuti di quella invettiva: le critiche che Dante muove ai cittadini irresponsabili (di Firenze) che ricoprono cariche pubbliche senza averne le capacità potrebbero essere messe in relazione con la discesa in campo di uomini privi di esperienza che per il solo fatto di appartenere alla società civile godono di un’immagine positiva rispetto al politico di mestiere; l’immagine dell’Italia trecentesca come luogo in cui regna la corruzione e l’abiezione morale potrebbe utilmente trasportarsi in proiezione ai giorni nostri, non solo a quelli di *Corollario 48*, quando un gigantesco sistema di corruzione capillare era stato portato alla luce dalla vicenda Mani pulite.

Anche nella chiusura della poesia c’è una ripresa degli ultimi versi del canto VI del *Purgatorio* là dove appare la personificazione dell’Italia «inferma / che non può trovar posa in su le piume, / ma

con dar volta suo dolore scherma». Ma qui, la condizione di infermità fisica dell'Italia di Dante si degrada in una più grave diagnosi (para)clinica di infermità mentale dell'Italia berlusconiana, tutta condensata nell'aggettivo *forzitalienata* (*forzitalia*, in grafia unita, più *alienata*), dove quell'*alienata* allude anche ad uno stato di asservimento a bisogni indotti dalla società dei consumi e non spontanei, di dissociazione da sé stessa, di impoverimento e di abbrutimento morale.
Il richiamo a Dante, infine, si traduce subito anche in memoria ritmica, come testimonia il doppio endecasillabo contenuto nel verso di chiusura («bordellesco paese berluscato, la serva Italia forzitalienata»). E che un andamento da canzone civile sia continuamente alluso e frustrato in *Corollario 48* sembra dimostrarlo l'intera trama ritmica della poesia che, sebbene composta dai consueti versi lunghi sanguinetiani, privi di rime ma ricchi di continui richiami fonici, frazionati da parentesi e incisi, disarticolati in gradini che marcano i punti di snodo del discorso poetico, lascia trasparire un ordito piuttosto sorprendente. Infatti l'edificio della poesia, si regge su una successione di ritmi raggruppabili in misure metriche tradizionali quasi a suggerire, sia pure con qualche piccola forzatura, un controcanto, una scansione alternativa secondo la quale è possibile ristrutturare i vv. 1-3 in una sequenza di settenari ed endecasillabi,

collabora con me,	settenario tronco
mio cortese lettore coelettore,	endecasillabo (con sineresi)
a tutelarti te	settenario tronco
(e a tutelarmi me),	settenario tronco
contro i neri ricorsi	settenario
di barbari secondi e ritornati,	endecasillabo
da salotto e Salò:	settenario tronco
(contro il putre nuovismo	settenario
dei teletychoon videospotghignanti):	endecasillabo (con sineresi)
(e dei loro nazionalalleati	endecasillabo

buona parte del v. 4 in successioni di quadrisillabi sia piani che sdruccioli (e nel cambio di ritmo risiede il passaggio dalla seconda alla terza parte della poesia),

naturali, vassallini, valvassini, paleostorici e poststorici):

e dal v. 4 al v. 7 in endecasillabi, settenari e quinari

(Ferrara e Fede, con Sgarbi e Pannella):	endecasillabo
(e Previti e Mancuso,	settenario
con Buttiglione e con Casini – et ceteri):	endecasillabo sdrucciolo
reca, almeno, con me,	settenario
il semplice soccorso di una scheda	endecasillabo
sagace, lì in cabina, per pietà	endecasillabo tronco
di questo nostro	quinario
bordellesco paese berluscato,	endecasillabo
la serva Italia forzitalienata:	endecasillabo.

È pressoché luogo comune il fatto che nel verso lungo si annidino quasi sempre lacerti ritmici riconducibili ai metri della tradizione, senza peraltro che questo ne infici lo statuto, ma ciò che di eccezionale c'è in *Corollario 48* è la sistematicità del procedimento che non lascia nulla (se si eccettua il cambio di passo del v. 4) di metricamente isolato e che chiede di essere riconosciuto dal lettore.

La lucida consapevolezza che «viviamo in una fase palesemente e violentemente contro-rivoluzionaria nel complesso della condizione planetaria oggi nel tempo della grande restaurazione»**(14)** non impedisce a Sanguineti di prendere posizione, di indicare un concreto modo

d'azione, fabbricando poesie calate profondamente nel contesto nazionale della recente storia italiana con l'intenzione di trasformarlo.

Posto che, «in ultima istanza, ogni messaggio, ogni testo, si comprende in relazione alla sua specifica e concreta funzione conativa, esplicita o latente, di persuasione palese e/o occulta»,**(15)** nel costruire il suo testo il poeta deve innanzi tutto individuare precisamente i caratteri del destinatario, quelli del controdestinatario, colui contro il quale quel testo è rivolto, le caratteristiche peculiari del mezzo di comunicazione di massa che veicolerà il messaggio, nonché gli argomenti migliori, e per lui condivisibili, capaci di renderlo efficace. In *Corollario 48*, il riconoscimento dell'eterogeneità del destinatario ha un'immediata conseguenza sulla selezione dei temi della poesia: Sanguineti non si avvale di argomenti di tipo economico o decisamente di classe, come invece aveva fatto in *Vota Comunista* o in *Corollario 48*, e non può avvalersene perché tali argomenti avrebbero portato all'emersione di conflitti all'interno dei lettori potenzialmente simpatizzanti per il centrosinistra, vanificando così il valore aggiunto di quelle elezioni, vale a dire l'unità del centrosinistra. Se è vero che «le classi oggi sono meno definite di una volta», altrettanto vero è che «le contraddizioni economiche ricollocano ognuno nel proprio campo di appartenenza di classe».**(16)** Così, per un appello elettorale di coalizione, meglio puntare sulla indicazione precisa del controdestinatario, dell'avversario politico – Silvio Berlusconi e la coalizione del Polo per le Libertà – e sull'individuazione di due argomenti fondamentali, sulla cui forza, nell'Italia repubblicana passata attraverso Mani pulite, nessuno poteva, nel 1996, dubitare: l'antifascismo (e l'antiberlusconismo) e l'indignazione morale sia per la corruzione pubblica sia per la minaccia alla democrazia.

Una volta selezionati i temi, al poeta compete pienamente la responsabilità della macrostruttura dell'argomentazione, che, in *Corollario 48,* Sanguineti tripartisce in un esordio, occupato dall'appello al lettore; uno sviluppo, che coincide con l'individuazione del doppio bersaglio polemico; un finale, cui è affidato il compito di esplicitare l'indicazione operativa, seguita da una *climax* di indignazione che sbocca nella citazione dantesca. Allo stesso modo, come compete al poeta, ovviamente, anche la microstruttura, che sorregge la macrostruttura e la compone, e che sarà tanto più solida quanto più sono felici e ben disposti gli indicatori di intenzione letteraria sparsi nel corpo del testo. Nella profusione di segnali socializzati che concorrono attivamente a renderne memorabile il tessuto linguistico e a veicolarne efficacemente il messaggio, *Corollario 48* mostra di mettere a frutto, oltre ai precetti della capitale *Postkarten 49,* i migliori risultati della stagione extravagante della poesia sanguinetiana che opportunamente Luigi Weber ha visto vagire fin dalla sezione *Fuori catalogo* della raccolta *Segnalibro*.**(17)** Tra i mezzi e i segnali di cui Sanguineti si avvale per costruire una comunione con l'uditorio tesa alla cooperazione in senso antagonista, va segnalata infine anche la sapiente gestione dei deittici: così come la dicotomia tra le preposizioni *con*/*contro* traduce linguisticamente la separazione di campo tra l'io di chi parla e il tu del lettore rispetto all'egli dell'avversario, allo stesso modo l'opposizione tra gli aggettivi possessivi *loro*/*nostro* (*loro nazionalalleati*/*nostro bordellesco paese*) marca la distanza anche morale tra l'uno e l'altro schieramento. In particolare, l'aggettivo *nostro* stringe autore e lettore – riconosciutisi, pur nelle eventuali differenti posizioni partitiche, nella condizione di "coelettori" – in un comune destino di presa in carico della storia presente dell'Italia, in una sorta insomma di minima "elettoral catena", motivata dall'eccezionalità della situazione, per nulla valida in assoluto e, dunque, non replicabile astrattamente ogni qual volta si fronteggino due coalizioni, ma ritenuta utile ed efficace in quel determinato momento.

Il poeta persuasore di *Corollario 48* sfoderava tutto il suo armamentario professionale, dalla più semplice figura di suono alla più sapiente figura retorica, per convincere il suo lettore che, lì e allora, nel 1996, il pericolo Berlusconi valeva bene un voto di coalizione.

Manuela Manfredini

Note.

(1) Cfr. Erminio Risso, *Sanguineti e la storia: il materialismo storico, la manipolazione, la globalizzazione*, in «il verri», 29, ottobre 2005, pp. 149-159, p. 159.
(2) Ne riportiamo a titolo esemplificativo i vv. 1-9: «Voterò per l'erba che cresce / voterò per l'onda che nasce / per il senza-lavoro, il senza-tetto / per il vecchio abbandonato / per chi è malato, per chi è in prigione. / Voterò per la vita, la ribellione. / Voterò per la bellezza, la grandezza / dell'Italia sconfitta / Italia celtica, etrusca, greco-latina».
(3) Federica Venier, *Il potere del discorso. Retorica e pragmatica linguistica*, Roma, Carocci, 2008, 95.
(4) Edoardo Sanguineti, *Abecedario*, video-intervista in 2 DVD a cura di Rossana Campo, regia di Uliano Paolozzi Balestrini, Roma, DeriveApprodi, 2006; la citazione si può ascoltare alla voce *Comunismo*.
(5) Chaïm Perelman – Lucie Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* [1958], Torino, Einaudi, 1966, p. 18
(6) Cfr. Perelman – Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, cit., p. 167.
(7) Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1994^{VIII}, p. 269.
(8) Cfr. Giambattista Vico, *Principj di Scienza Nuova*, a cura di Fausto Nicolini, Milano-Napoli, 1953; si cita dall'ed. Torino, Einaudi, 1976, tomo 2, p. 250.
(9) Jean Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Il Saggiatore, 1995, p. 52.
(10) Sanguineti, *Abecedario*, cit., alla voce *Comunismo*.
(11) Edoardo Sanguineti, *Interpretazione di Malebolge*, Firenze, Olschki, 1962, p. 316.
(12) L'aggettivo va ad aggiungersi ai molti deonomastici derivati da Berlusconi e puntualmente registrati dal repertorio di Adamo e Della Valle: *berluscanomic*, *berluschese*, *berluschista*, *berlusconardo*, *berlusconata*, *berlusconeide*, *berlusconiano*, *berlusconismo*, *berlusconite*, *berlusconizzare*, *berlusconizzazione*, *imberlusconirsi*. Cfr. Giovanni Adamo – Valeria Della Valle, *Neologismi quotidiani. Un dizionario a cavallo del Millennio (1998-2003)*, Firenze, Olschki, 2003.
(13) Cfr. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, cit., p. 105.
(14) Edoardo Sanguineti, *Elogio dell'anarchia* (1996), in *Cultura e realtà*, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 266-269, p. 267.
(15) Edoardo Sanguineti, *Appunti di didattica letteraria* (1979), in *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, pp. 1-3, p. 3.
(16) Fabio Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 214.
(17) Cfr. Luigi Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sangiuneti*, Bologna, Gedit, 2004.

ANTONIO LORETO

L'EMENDAMENTO DELLE COSE GUASTE. *BALESTRINI ETICO ED EPICO A PARTIRE DA* IL SASSO APPESO

1. "Una delle funzioni più antiche" (Jameson)

Il Novecento è stato il secolo delle avanguardie. Ma è stato anche e soprattutto il secolo della guerra mondiale e della comunicazione di massa, fenomeni che già ad un primo sguardo appaiono legati tra di loro, e basti pensare all'uso che il nazifascismo fece della stampa e della radio. Nei decenni centrali l'uomo civilizzato andava mostrando tutto il potenziale di tali fenomeni, emblematicamente segnato dalla televisione e dalla bomba atomica (poi da quella termonucleare, la bomba H), e andava rendendo manifesta quella dialettica secondo cui l'illuminismo si rovescia in barbarie e l'uomo tipografico conosce con l'elettronica una "oralità di ritorno". Mi riferisco alla nota tesi della *Dialektik der Aufklärung* di Max Horkheimer e T.W. Adorno, da una parte; e dall'altra a quella linea di ricerca scaturita dal lavoro di Milman Parry e A.B. Lord sull'epica omerica: ovvero agli studi di Marshall McLuhan, di E.A. Havelock, di Jack Goody e di W.J. Ong, tra gli altri, sul rapporto tra una civiltà (i suoi modi di percezione e di pensiero) e la tecnologia del linguaggio che gli è propria.

In effetti il percorso evolutivo che porta dalla magia al mito all'illuminismo è stato interpretato dagli studiosi in funzione del passaggio dall'oralità alla scrittura. Se l'illuminismo nasce dalla separazione del soggetto dall'oggetto, dell'uomo dalla realtà che in quanto distanziata egli può dominare, la scrittura contribuisce a realizzare questo distanziamento: perché, immediatamente, la parola viene sradicata dal corpo di chi la pronuncia e fissata in un luogo esterno, alieno; con la conseguenza che colui che l'ha pronunciata può, riguardandola, darle un'organizzazione analitica, sviluppando nel contempo un pensiero che avrà allo stesso modo natura analitica e razionalista. D'altra parte nella contemporaneità, proprio mentre la comunicazione comincia a conoscere con i mass-media un'oralità elettronica, la capacità di dominio dell'uomo sulla natura e sulla realtà si va rovesciando nella sua sottomissione. I due processi dialettici, insomma, anche al di là del fatto che il patrimonio tecnologico da cui si generano le armi nucleari sia lo stesso da cui nascono la televisione e il computer, sono profondamente legati tra loro.

Nanni Balestrini pare avere precisa contezza di questo legame, assumendo insieme i due processi quali linee guida della propria opera. Presente tra le pieghe della sua scrittura, fin dagli esordi e in maniera quasi ossessiva, è il motivo della guerra, mostrato come esito e come strumento d'ordine della civiltà borghese, quindi illuministica. Dico «tra le pieghe» perché nel Balestrini degli anni Sessanta il metodo compositivo produce testi in cui risulta problematica l'individuazione di un contenuto di fondo (e tuttavia non bisogna rinunciare alla sua ricerca, naturalmente); testi che affidandosi al *collage* e alle combinazioni dei calcolatori elettronici rompono la linearità tipicamente gutenberghiana rendendo tutta la fenomenologia della comunicazione dell'epoca mass-mediatica, tutti i caratteri dell'oralità di ritorno: frammentarietà, simultaneità, contraddittorietà, ridondanza, eccetera, con conseguenze anche per il soggetto, che in luogo di dominare illuministicamente la materia che maneggia vi intrattiene un rapporto dialettico di condizionamento reciproco, di reciproco assoggettamento.

Questa impostazione di base – già ben definita con le opere del 1961: *Il sasso appeso* e *Tape Mark I* – va evolvendo nel corso dei dieci anni a seguire. Il motivo della guerra assume rilievo in quanto occasione per un movimento reattivo, quello della resistenza (inequivocabili richiami in questo senso si trovano in *Altri procedimenti*, 1965, in *Tristano*, '66, in *Ma noi facciamone un'altra*, '68); a Balestrini interessa denunciarne il sostanziale fallimento dal punto di vista dell'obiettivo rivoluzionario che gli è caro, poiché quell'episodio di coscienza civile, da cui ci si poteva attendere uno slancio verso il rivolgimento dell'ordine sociale di matrice borghese, fu subito

istituzionalizzato e riassorbito dal potere costituito che ne bloccò qualsiasi sviluppo. Una denuncia accompagnata alle speranze di una nuova opportunità rivoluzionaria, allorché si mostrano i primi segni delle rivolte operaie e studentesche che avverranno qualche anno dopo, a partire dal biennio ’68-’69. Ciò che succederà, storicamente, è noto: se la resistenza era stata istituzionalizzata e riassorbita (e oggi, oltretutto, assistiamo a sempre più numerosi tentativi di revisionismo), e laddove questo apparirà impossibile nei confronti dell’operaio non sindacalizzato e dello studente del Movimento, le rivolte tra il ’68 e il ’77 verranno represse e insanguinate (con la celere e con le stragi), e consegnate alla rimozione sociale operata negli anni Ottanta.

Di simili disfatte riferirà il romanzo *Gli invisibili*, che è dell’87, con sguardo retrospettivo e amaro. Ma quando quelle rivolte ancora sono cariche di promesse, cioè al tempo della composizione di *Vogliamo tutto*, Balestrini legge nell’*antitesi operaia*, per dirla con Italo Calvino[1], la «forza motrice d’una rivoluzione totale»: Calvino, una volta tracciato un quadro dinamico fatto di spinte razionalizzatrici e di spinte catastrofiche tanto della classe operaia quanto del sistema industriale capitalistico (e tra le spinte catastrofiche del sistema quella che minacciava di portare alla distruzione nucleare), promuove una sorta di collaborazione tra le razionalizzatrici; Balestrini al contrario mostra di credere solo nell’opposizione delle catastrofiche, o meglio nella necessità di un’opposizione della spinta catastrofica della classe operaia alla spinta catastrofica del sistema.

Tale necessità ha nell’opera balestriniana un immediato risvolto, nel senso che le si impone un recupero (già attuato da Bertolt Brecht e rifiutato esplicitamente da Calvino, proprio[2]) della dimensione didattica e pedagogica della letteratura e delle arti delle origini, dimensione di cui si può leggere non solo nei libri di Havelock[3] ma anche in *Postmodernism* di Fredric Jameson:

> I produttori e i teorici culturali della sinistra […] si sono lasciati intimidire eccessivamente dal rifiuto, proprio dell’estetica borghese e soprattutto del modernismo avanzato, di una delle funzioni più antiche dell’arte: quella pedagogica e didattica.[4]

Così in *Vogliamo tutto* le pieghe caratteristiche delle prove precedenti vengono spianate, e il discorso si fa più lineare, costruito com’è sulla base della trascrizione di un racconto registrato e rielaborato allo scopo di renderlo di più pronta leggibilità. Sarebbe però, se non sbagliato, almeno riduttivo pensare a questo passaggio come a un’inversione di rotta, a un rinnegamento, ciò che pure la critica balestriniana è abituata a fare: in pratica Balestrini, ludico, iperformalista, anticomunicativo e disimpegnato dagli esordi a tutti gli anni Sessanta, all’altezza di *Vogliamo tutto*, nel ’71, opererebbe una decisa svolta ipercomunicativa, per una letteratura che prenda i caratteri di un impegno civile di specie epica[5].

A me sembra che si possa formulare un’ipotesi diversa: se partiamo dall’assunto universalmente condiviso del romanzo come genere borghese, genere muto, individualista; se del pari accettiamo come caratteristico dell’epica l’atto di rappresentare le gesta di una collettività, alla presenza viva, non muta e potenzialmente reattiva di un’altra collettività; se leggiamo su base bachtiniana il rapporto fra epos e romanzo come lotta per il dominio nel sistema letterario (dall’esito apparentemente naturale e irreversibile – ma di quella pretesa naturalità e irreversibilità tanto cara proprio all’ideologia borghese); se consideriamo il conflitto sociale cui Balestrini partecipa in prima persona; allora non solo ci appare giustificatissimo il recupero dell’epos che caratterizza *Vogliamo tutto* (data anche l'origine effettivamente orale della narrazione, costruita con

---

[1] Cfr. I. Calvino, *L’antitesi operaia* [1964], in Id., *Saggi 1945-1985*, a c. di M. Barenghi, Mondadori, Milano 2007.
[2] Cfr. Id., *Il midollo del leone* [1955], in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 20.
[3] Cfr. ad esempio E.A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* [1963], trad. di M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 79-80.
[4] F. Jameson, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* [1991], trad. di M. Manganelli, Fazi, Roma 2007, p. 66.
[5] Cfr. ad esempio A. Cortellessa, *Nanni Balestrini, medioevo passato prossimo*, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Fazi, Roma 2006, p. 285.

un lavoro di *postproduzione*[6] su materiale magnetofonico), ma soprattutto ci appare l'evidenza della continuità tra questo recupero e l'esplicita critica del romanzo borghese attuata un lustro prima con *Tristano*; *Tristano* che per parte sua non fa che applicare alla prosa le diverse modalità tipiche della composizione epica già sperimentate (ed esasperate) in poesia fin dagli esordi, quando Balestrini assegnava al montaggio e al *cut up* il ruolo di procedimenti principe, riproponendo una poesia rapsodica, un linguaggio formulaico fatto di enunciati preesistenti che possono trasmigrare da un genere all'altro[7] (una medesima formula compare prima in *Come si agisce* e poi in *Tristano*, per dire). Il risultato è una nuova letteratura orale (scritta, certo: l'oralità di ritorno non è questione di *voce*); nuova e necessaria, se il fenomeno che la origina si afferma in quegli anni ineluttabilmente. Una vivacissima epica elettronica che rende tutta la frammentarietà, simultaneità, contraddittorietà, ridondanza dei flussi di comunicazione che nel corso del Novecento vanno sempre più percuotendo, quotidianamente, il singolo individuo.

Non c'era certo bisogno di una nuova *Iliade* o di una nuova *Odissea* (lo dico senza la preoccupazione di proporzionare il riferimento), e in ogni caso Balestrini non ne ha tentate, anche se mi pare sospetto il caso che ha voluto che proprio con la guerra e con il viaggio questo Omero "di ritorno" sia andato avviando la propria opera. Ancor più sospetto – se è vero, come dice qualcuno, che con l'*Odissea* nasce il romanzo borghese – mi pare il caso per il quale le successive opere balestriniane lascino cadere il motivo del viaggio per concentrarsi interamente sul motivo della guerra e più genericamente del conflitto, che finisce col declinarsi come conflitto sociale e si precisa in senso propriamente anti-borghese. Non c'era bisogno di una nuova *Iliade*, allora, ma c'era bisogno di una poesia che si obbligasse (perché l'epica pre-chirografica era obbligata) ad utilizzare la tecnologia della parola della società in cui nasceva e cui dava espressione: e a questa esigenza Balestrini risponde bene come pochi.

2. "La guerre ne passait pas" (Céline)

L'esordio in volume si diede per Balestrini nel marzo 1961: *Il sasso appeso* fu pubblicato da Scheiwiller all'interno della collana "il quadrato" nata nel '60 per le cure di Bruno Munari, la cui terza uscita è costituita appunto dalla plaquette balestriniana; ma *Il sasso appeso* ha anche un altro numero di serie, poiché inaugura allo stesso tempo la collana "Poesia novissima". Nasce così, sotto gli auspici di questa duplice coordinata numerica (3, 1), uno dei libri che saranno considerati fondativi della neoavanguardia italiana. Duplice coordinata che ritorna anche nella struttura dell'opera, formata da due parti: l'eponima *"Il sasso appeso"*, che consiste di un poemetto in cinque sezioni, e la paralipomenica *"Frammenti del sasso appeso"*, costituita da diciotto testi idealmente posti su di una scacchiera. Questa seconda parte, infatti, viene introdotta da una nota dell'autore che vale come "istruzioni per l'uso", in accordo ad un uso che negli anni Sessanta fu largo, in Italia e all'estero[8]:

> Le cifre che contrassegnano i brani offrono la possibilità di considerare tra di essi (oltre che all'interno di essi) differenti relazioni e ordini di lettura, intendendoli parte di una

---

[6] Secondo il termine proposto da Nicolas Bourriaud in un recente scritto sopra l'estetica delle avanguardie artistiche (N. Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo* [2002], trad. di G. Romano, Postmedia, Milano 2004).

[7] P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale* [1983], trad. di C. Di Girolamo, il Mulino, Bologna 1984, p. 140.

[8] Si vedano ad esempio i *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau (Gallimard, Paris 1961) o *Il tautofono* di Alfredo Giuliani (Feltrinelli, Milano 1969). Un precedente interessante è dato da un avviso di Ivan Turgenev al lettore del suo *Senilità. Poesie in prosa 1878-1892* (cito dal volume a c. di S. Garzonio, Marsilio, Venezia 1996, p. 61): «Mio buon lettore, non dare una scorsa a queste poesie secondo il loro ordine da cima a fondo: probabilmente ti assalirebbe la noia e il libro ti cadrebbe di mano. Leggile invece in disordine: una oggi, un'altra domani, qualcuna tra loro, può darsi, lascerà cadere nell'anima tua qualcosa». L'idea che detta questa nota è certo diversa da quella che detterà le istruzioni tipiche di metà Novecento, tuttavia la libertà concessa al lettore è la medesima, laddove i tradizionali appelli al lettore, dal dantesco al cervantino al baudelairiano, rimangono rispettosi di una forma stabile del testo.

(incompleta) scacchiera, le cui colonne verticali sono indicate dalle lettere, le righe orizzontali dai numeri.[9]

Dunque abbiamo i testi *A1, A2, A4, B1, B2, B3, B4, C1, C3, C4* e così via, in una progressione alfanumerica che presenta qualche discontinuità, «incompleta» come dice l'avvertenza.

Il principio combinatorio che regola la struttura del libro informa altresì ogni singolo testo, costruito con stringhe prelevate da fonti svariate e variamente montate. Balestrini attinge al campo di tecniche che caratterizzano certe esperienze artistiche irradiatesi in seguito – *propter hoc*, e in ogni caso *post hoc* – alla rivoluzionaria invenzione del cinema, che prevede il montaggio quale suo procedimento "fisiologico". Esperienze che si distinguono per un marcato effetto di *straniamento* (secondo il principio che Viktor Šklovskij in quegli stessi anni va elaborando), di rottura nei confronti degli automatismi della percezione e della fruizione: i film che fanno uso del montaggio, oltre che come procedimento fisiologico, come artificio poetico (dal *montaggio ellittico*, l'*overlapping editing*, il *jump-cutting* dei sovietici di primo Novecento a quello del Godard di *À bout de souffle*, appena uscito a Parigi); gli assemblaggi delle arti visive (dai *papier collé* di Pablo Picasso, i *ready-made rettificati* di Marcel Duchamp, i *collage* di Kurt Schwitters, i fotomontaggi di John Hearthfield ai *combine-painting* di Robert Rauschenberg, i *collage* di Eduardo Paolozzi, quelli di Richard Hamilton, e per converso i *décollage* di Mimmo Rotella); gli schemi combinatori della musica (dalla serie dodecafonica di Arnold Schönberg ai *campi di tempo* di Karlheinz Stockhausen); e la letteratura che a questo tipo di operazioni si è ispirata (da Tristan Tzara, T.S. Eliot, Alfred Döblin e Bertolt Brecht[10] a Helmut Heissenbüttel, Brion Gysin e William Burroughs).

All'interno del poemetto sono disseminate indicazioni metapoetiche, la prima delle quali («Non c'è bisogno di crederla | un'associazione fortuita» [*1*, 17-18]; altre indicazioni, fondamentali, troveremo nella sezione *5*) prova a smentire l'apparente casualità del montaggio[11], giustificato del resto secondo molteplici livelli. Contro la casualità gioca anzitutto la trama puramente fonico-ritmica. Il primissimo verso («Ma dove stiamo andando col mal di testa la guerra e senza soldi?» [*1*, 1]), ad esempio, è ottenuto montando espressioni correnti («dove stiamo andando», «mal di testa», «senza soldi») e curandosi allo stesso tempo di produrre un forte andamento imparisillabico, facendo stridere il tono elevato proprio di un imparisillabo con il carattere basso e frusto dei sintagmi usati: il verso è infatti convenzionalmente segmentabile come *settenario + quinario + trisillabo + quinario*, oppure, se si legge «la guerra e» con sinalefe (anche se l'apparente *tricolon*, «col mal di testa_la guerra_e senza soldi», che accelererebbe la lettura fino a generare sinalefe, appunto, è piuttosto un *dicolon + colon*, «col mal di testa_la guerra | e senza soldi», data la presenza articolante delle due preposizioni «col» e «senza»), come *settenario + quinario + settenario*. Vi sono anche versi o emistichi totalmente prosastici, come «non c'è pericolo che non arriviamo» [*1*, 9], ma l'autore può agire con altri strumenti perché da essi si generi in qualche modo un ritmo; in questo caso ricorre ad un parallelismo fono-sintattico rinforzato da anafora e rima: nel verso successivo si legge infatti «non c'è pericolo se ci perdiamo» [*1*, 10], che in aggiunta fa discendere da quell'informe dodecasillabo (*quinario sdrucciolo + senario privo di ictus interno*) il più canonico degli endecasillabi.

Si veda poi l'inizio della sezione *4*, dove il tessuto fonico è estremamente coeso e va di concerto con l'aspetto semantico del testo:

---

[9] N. Balestrini, *Il sasso appeso*, Scheiwiller, Milano 1961, p. 19.

[10] Brecht elenca esplicitamente il *montaggio*, e i *salti*, tra i caratteri che differenziano la «forma epica del teatro» dalla forma «drammatica» (cfr. B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico. Note all'opera "Ascesa e rovina della città di Mahagonny"* [1931], in Id., *Scritti teatrali* [1957], Einaudi, Torino 2001[2], p. 30).

[11] Effettivamente la casualità del montaggio costituisce uno dei *tópoi* della critica nei riguardi del primo Balestrini. Vedi ad esempio M. Corti, *La lingua e gli scrittori, oggi* [1965], in Ead., *Nuovi metodi e fantsmi*, Feltrinelli, Milano 2001; R. Esposito, *Produzione poetica e forma di riproduzione: Nanni Balestrini*, in Id., *Le ideologie della neoavanguardia*, Liguori, Napoli 1976 (pp. 133-138); tra le letture più recenti cfr. V. Bagnoli, *Nanni Balestrini*, in *Poesia del Novecento italiano*, a c. di N. Lorenzini, Carocci, Roma 2002 (p. 164) e L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, il Mulino, Bologna 2007 (p. 244).

Faccia a faccia, l’occhio rarefatto, la tua la mia distonia
ci disfacciamo (nello specchio immergi) fin dove arriva
la città fuggita cancerogena,
                                        l’ombra ellissoidale, così coinvolti
(ricorda e quei soldati ormai non servono a niente che al bivio
dell’asfalto bagnato nei fari accesi e sul muro l’ombra…)
dilatati e dissolti

[*4*, 1-6]

Partendo dal sintagma (ancora una volta idiomatico) «faccia a faccia», Balestrini introduce una serie di nodi sia fonici sia semantici che articolano il testo secondo questi passaggi:

1. da «faccia a faccia» a «occhio rarefatto» si replica lo schema ritmico di tipo trocaico; «occhio» produce una legatura semantica con «faccia» mentre «rarefatto» recupera estensivamente l’etimologia di *facies, ei*, riproducendo anche il nesso */fa/ + doppia consonante sorda*, ora dentale;

2. la dentale sorda può introdurre agevolmente, attraverso «tua» e poi «mia» – tanto più per la vocale alta dello iato – la parola «distonia», il cui prefisso peggiorativo è legittimato dal seguente «disfacciamo», di per sé connesso al verso soprastante;

3. legittima è ora anche la fricativa alveolare sorda /s/ che punteggia la seconda parte della strofa in associazione costante con la dentale, sonora o sorda;

4. «ellissoidale» a questo punto introduce la laterale /l/ che prima non compare se non naturalmente negli articoli, e che a partire da «coinvolti» (introdotto dal dittongo /oi/ di «ellissoidale») può far nesso con una dentale;

5. si giunge così a «soldati», il soggetto umano della strofa che da «faccia», «occhio» e «specchio» si presupponeva; «non servono a niente» risponde all’insistenza del prefisso peggiorativo già visto e ripreso (ma come negativo) con «dissolti» in chiusura;

6. gli ultimi due versi riepilogano gli aspetti fonici e semantici precedenti fino a chiudere con la dittologia «dilatati e dissolti», che peraltro determina l’unica rima propria (benché facile) di questa sezione.

Rileviamo in generale numerosissimi casi in cui la logica associativa risponde a figure di parola, anche secondo moduli ricorrenti come in questi due poliptoti:

tanto non si arriva, arriveremo […]

[*1*, 12]

La corda striderà, stride […]

[*2*, 4]

ulteriormente legati da memoria fonica – se il [*2*, 4] completo recita «La corda striderà, stride (finché usciremo,» – e da incongruenza logico-temporale, la cui possibilità è propria della tecnica del montaggio. Quest’uso del poliptoto rientra in una più larga tendenza a produrre figure di ripetizione, dalla figura etimologica

il destino la destinazione

[*4*, 13]

alla paronomasia, perlopiù nella versione del gioco di parole, da intendersi sia come parodia di luoghi comuni sia come facile spiritosaggine da avanspettacolo[12]:

lunga otto teste […]

---

[12] Cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988, p. 207.

[*3*, 4]

[…] percorri la saliva,
[*4*, 8]

Si tratta di paronomasie *in absentia* del termine alterato, che viene in realtà proposto (in una forma variata nel numero – «tesa» per «tese» – o derivata eliminando il suffisso del participio della forma sostantivale – «salire» per «salita») a distanza di una decina di versi e in una posizione di corrispondenza (incipit e clausola rispettivamente) che lega le espressioni:

tesa consumata […]
[*3*, 15]

[…] riprese a salire
[*4*, 18]

Sono qui in gioco, come anche negli esempi visti sopra, due concetti dinamici che costituiscono la chiave dell'intero poemetto: la tensione e il moto[13]; concetti del resto opportunamente sintetizzati dall'immagine («minacciosa» dice Alfredo Giuliani[14]) del «sasso appeso» e del suo «movimento pendolare». C'è in effetti una diffusa presenza di oggetti (o soggetti) sospesi e di moti oscillatori, con accenni alla legge di gravità:

Quei soldati bipedi come corrono guarda appesi alla bufera
[*1*, 20]

superficialmente, il muro…) che sanguinano un poco ancora. Pende,
sull'erba fuori,
perpendicolare
[*2*, 8-9]

Oscilla stridendo
(è una legge), appoggiato alla parete con tutto il peso del corpo,
[*2*, 17-18]

la terra (fuori), il sasso appeso, orinare nell'erba fuori…
[*2*, 27]

se la corda terrà,
[*3*, 7]

la corda
tesa consumata, la bestia svenata, i crani rapati
[*3*, 14-15]

le foglie
pendono un poco e cadono sull'erba alta e non volano

---

[13] A questa coppia si alluderà anche in *Come si agisce* (Feltrinelli, Milano 1963), la cui prima sezione è intitolata *"Corpi in moto e corpi in equilibrio"*. A rigore, *tensione* ed *equilibrio* indicano due situazioni statiche, ma è chiaro che qui si allude ad una staticità instabile, pronta allo scatto, al mutamento di status, e in quanto tale certamente dinamica.
[14] Commento di A. Giuliani alla sezione balestriniana di *I novissimi. Poesie per gli anni '60* [1961], a c. di A. Giuliani, Einaudi, Torino 1965, p. 141.

[*3*, 24-25]

qui dove il muro finisce, finiva, noi qui usciti, riusciti,
aggrappati al soffitto […]

[*4*, 26-27]

(o appeso per il collo, finché sia morto, un movimento pendolare)

[*4*, 32]

e non vediamo che un sasso, e un altro sasso, e il sasso appeso, e un sasso.

[*4*, 37]

le gambe sul soffitto l'inguine arancio nel silenzio docilmente
dove pende la vita spaccata,

[*5*, 9-10]

le unghie di riso, afferra la scarpa, la sciarpa che sfugge
la gravità […]

[*5*, 14-15]

la pena, né quel sasso maledetto col suo spago che dondola teso

[*5*, 24]

ogni parola con convinzione, e una nuvola, una tragica finzione, la cosa
appesa […]

[*5*, 26-27]

Una diffusa presenza di corde tese, anche, come si è visto e com'è logico; con tanto di lame (vedi [*2*, 11] e [*3*, 8]) pronte a rompere la tensione, ad operare un taglio (reso anche, ma non sistematicamente, da recisi *enjambement*), una discontinuità nei confronti di una condizione potenzialmente eterna, sospesa (appunto) nel tempo, che se può apparire condizione metafisica si precisa in realtà come situazione storica. Si veda questa serie assai compatta, per quanto distribuita (ma uniformemente) lungo le cinque sezioni del poemetto:

E continua fino alla fine del continente (e un poco oltre,

[*1*, 26]

gli oblò spenti – i muri così vicini, le cose rapprese,
cariate, lo spazio prosciugato […]

[*2*, 19-20]

e fuggire l'Europa; oltre il mare
c'è il mare;

[*3*, 7]

l'antico incontinente; l'onda continua opaca negli oblò,

[*4*, 16]

e lasciare l'Europa cariata,
sulla pioggia fuggendo lo scafo l'urlo del pianeta sulla fascia di nubi i verdi mari.

[*5*, 11-12]

dove notiamo anzitutto una antropizzazione del soggetto geografico e, più ancora, storico («l'antico incontinente», «l'Europa cariata»), o piuttosto una fusione fra l'uomo e il suo spazio, fra l'uomo e la sua storia, una fusione nel segno del guasto e della patologia, evidentemente (una delle categorie preferite dai Novissimi, da Sanguineti *in primis*), che ben si connette al motivo bellico. Nella sezione centrale del poemetto (con una certa simmetria, mediante il suo primo verso e il suo ultimo, con il primo emistichio del v. 2 a fare da etimologica cerniera) tale fusione è emblematicamente rappresentata dall'utilizzo di uno stesso modulo per l'ambito del biologico e del geologico, ad esprimere una discontinuità temporale:

> […] Non sanguina più nemmeno
> c'inghiottisse la frana […]
> [*3*, 1-2]
>
> […] non franerà più nemmeno
> [*3*, 28]

Tale fusione è ribadita anche altrove, allargando il rapporto geologia/biologia alla sua declinazione natura/storia umana:

> e continuiamo in ogni caso e senza perderci senza arrivare sulla neve imputridita
> ricominciando […]
> la storia (gli occhiali) la natura (per sempre) il fare (calpestati)
> [*5*, 3-5]

Sui momenti di discontinuità troviamo una insistenza speciale, in questi ultimi stralci come nella serie prima citata, e anzi una dialettica fra la continuità e la fine, fra la discontinuità e il suo oltrepassamento, la sua ricomposizione; dialettica già implicita nell'immagine del moto pendolare. In questa ottica rientra di nuovo il motivo della guerra richiamato fin dall'incipit del libro, tragico evento di frattura storica ma anche acme di un periodo, di un intorno plumbeo prima come dopo[15]. La guerra come correlato del «sasso appeso», e il viaggio come correlato del suo «movimento pendolare»: due nodi tematici che come vedremo oscillano, *pour cause*, rispettivamente fra l'evento storico e la sua rappresentazione artistica, tra la fuga e il diporto.

(E allora si capisce la presenza di qualche montalismo, come «bufera» (già presente, prima del libro del '56, in *"Il rumore degli émbrici distrutti"*), «la nave ha fischiato» (che richiama *"Adii, fischi nel buio, cenni, tosse"* in cui ugualmente si annuncia una partenza), «maltempo» (che puntella il memorabile incipit di *Notizie dall'Amiata*), o come il costrutto «il fiume | se scorre» (che,

---

[15] Si legga il Calvino di *Il midollo del leone*: «Questa coscienza di vivere nel punto più basso e tragico di una parabola umana, di vivere tra Buchenwald e la bomba H, è il dato di partenza d'ogni nostra fantasia, d'ogni nostro pensiero» (cit., p. 22). Per la generazione di Balestrini (come per quella immediatamente precedente, dei Calvino e dei Pagliarani) la guerra rimane ovviamente un evento indelebile, tanto più che l'equilibrio geopolitico del dopoguerra è altamente instabile e carico di minacce («È difficile amare in primavere | come questa che a Brera i contatori | Geiger denunciano carica di pioggia | radioattiva perché le hacca esplodono | nel Nevada in Siberia sul Pacifico», E. Pagliarani, *A riporto*, in *Inventario privato* [1959], in Id., *Tutte le poesie(1946-2005)*, a c. di A. Cortellessa, Garzanti, Milano 2006, p. 107). Se nel 1953 la morte di Stalin aveva avviato la fase di distensione tra URSS e USA, è anche vero, e noto, che non mancarono momenti di tensione rinnovata, tra i quali, dal '58, la crisi di Berlino, e, proprio nello sesso 1960 in cui vide la luce *Il sasso appeso*, l'abbattimento di un aereo-spia americano su territorio sovietico. Qualche esempio della perdurante ossessione di Balestrini per il motivo bellico: *Guerra* si intitolerà una poesia compresa nella plaquette *Sfinimondo*, del 2003; *Warfax* un'opera ("fax su carta") del 1991; *La guerra* un "ink jet su tela" del 2003. Alla guerra sarà poi dedicata l'opera *Nuova Babilonia*, installazione audiovisiva del 2004, che include una tavola dipinta con l'imitazione di antichi segni pittografici, fatto rappresentativo della volontà balestriniana di recuperare le antiche tecnologie della parola (cfr. N. Balestrini, *Con gli occhi del linguaggio*, catalogo della mostra alla Fondazione Mudima, Milano 16 maggio – 6 giugno 2006, Derive-Approdi-Mudima, Roma-Milano 2006, pp. 90-93 e 128-129).

anche nella sua sospensione sintattica, nell'allitterazione fra congiunzione e predicato, e nell'attacco fonico di quest'ultimo, è identico a *"Il ramarro, se scocca"* nel suo verso iniziale e nei vv. 9-10: «e il cronometro se | scatta»). È il Montale delle *Occasioni*[16], che attraverso Lucca, Vienna, Capua, con Liuba, Bibe, Dora Markus, disegna la mappa dell'Europa degli anni prima della guerra, simmetrici al periodo postbellico che ancora, per Balestrini, continua a mostrarsi cupo e minaccioso.[17])

Ma dove stiamo andando col mal di testa la guerra e senza soldi?
oltre il tergicristallo ronzante? […]
[*1*, 1-2]

Non c'è pericolo che non arriviamo, pazienti godiamoci il viaggio,
[…]
tanto non si arriva, arriveremo: all'ameba, alla mecca, alla mela,
dietro gli uccelli in fuga bassi dalla città minata, dal maltempo.
[*1*, 10-14]

Quei soldati bipedi come corrono guarda appesi alla bufera
[*1*, 20]

aperti gli occhi dentro l'acqua, attenti all'elica e al crampo
[*1*, 27]

tutti l'avete sentita, la nave ha fischiato è partita
[*2*, 2]

osservando il pubblico, con attenzione, che applaude, i colli […]
[*2*, 26]

e fuggire l'Europa; oltre il mare
c'è il mare;
[*3*, 7]

la benzina che basti fino al molo, agli incroci senza esitare
[*3*, 18]

la città fuggita cancerogena,
l'ombra ellissoidale, così coinvolti
(ricorda e quei soldati ormai non servono a niente che al bivio
dell'asfalto bagnato nei fari accesi e sul muro l'ombra…)

---

[16] Vi è anche un po' del Montale degli *Ossi di seppia* nel primo, primissimo Balestrini: «[…] E se allo | zenit lo stelo dell'agave sullo | strapiombo sui mari s'inarca | e scocca una freccia incendiaria | nei graticci di paglia» (*I testimoni*, poesia di metà anni Cinquanta compresa in N. Balestrini, *Osservazioni sul volo degli uccelli*, Scheiwiller, Milano 1988, p. 33), dove oltre a citare *L'agave su lo scoglio* si insiste sui nessi consonantici -cc- (sia palatale che velare) e -gl-, dantescamente prediletti dal poeta genovese (e a proposito di Dante cito a titolo di curiosità due versi dalla *Commedia*: «Come balestro frange, quando scocca | da troppa tesa la sua corda e l'arco | e con men foga l'asta il segno tocca, sì scoppia' io sott'esso grave carco», *Pg XXXI*, 16-19).

[17] Potremmo rileggere anche *Nuove stanze*: «[…] Là in fondo, | altro stormo si muove: una tregenda | d'uomini che non sa questo tuo incenso, | nella scacchiera di cui puoi tu sola | comporre il senso. || Il mio dubbio d'un tempo era se forse | tu stessa ignori il giuoco che si svolge | sul quadrato e ora è nembo alle tue porte: | follìa di morte non si placa a poco | prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo, | ma domanda altri fuochi, oltre le fitte | cortine che per te fomenta il dio | del caso, quando assiste», e recuperare – al di là di quelli algebrici eminentemente balestriniani – il significato esistenziale del caso e il significato oltre che esistenziale anche geopolitico della scacchiera, cui rimandano «le pedine di carne» [*4*, 19].

[*4*, 3-5]

(fin quando duri
il palcoscenico e il caldo e questa polvere d’ossa, fin dove arriveremo
con la barca e la bara, fin quando saremo sei miliardi intorno
ai morbidi mari […]

[*4*, 33-36]

e lasciare l’Europa cariata,
sulla pioggia fuggendo lo scafo l’urlo del pianeta sulla fascia di nubi i verdi mari.
Non c’è più terra da scoprire. Dunque guardati indietro. La luce spenta. Affila
le unghie di riso, afferra la scarpa, la sciarpa che sfugge
la gravità (non c’è più posto per tutti), le tue meningi, i tuoi remi, le tue rotule,
(*Non ridere* disse nel palco mentre) la tua gialla, la tua nave
laggiù galleggiante; un’altra sigaretta; la tua navigazione;
sai cosa ti aspetta; dunque guardati attorno; la luna; l’argomento.

[*5*, 11-18]

e noi senza partire dunque l’intero pomeriggio fissando i corvi alti,
ogni parola con convinzione, e una nuvola, una tragica finzione, la cosa
appesa (lasciatemi finire), o un’altra cosa, fino a averne abbastanza.

[*5*, 25-27]

Con i rilievi fatti siamo arrivati ad avvicinare il senso del poemetto[18], che emerge sì da una trama discontinua di nodi semantici, ma che è ottenuta per mezzo di un’opportuna scelta di fonti i cui stralci, coerenti ad una serie di nuclei tematici a loro volta adatti a comporsi in un unico discorso, sono disseminati attraverso una ricombinazione niente affatto casuale, retta al contrario dall’orditura calibrata di nessi fonici e retorici, da un tessuto che da questo punto di vista ricerca una precisa omogeneità.

Ora, nel passaggio dal *“Sasso appeso”* ai *“Frammenti del sasso appeso”*, si assiste prevedibilmente ad una esacerbazione della discontinuità del testo, resa anche dal punto di vista grafico, e d’altro canto una evidente continuità con la parte precedente si ottiene riutilizzandone il materiale. In realtà, a rendere poco lineari le cose, Balestrini ne aggiunge anche di nuovo, o forse semplicemente recupera stralci nella prima parte non utilizzati. Emblematici potrebbero essere i componimenti che seguono:

e con queste parole (in primo piano
taceva il mondo intorno   a lui taceva il mondo
per renderlo amorfo
manipolando il mosaico e
la stesura)
rossa e spessa (viste dal basso)   gli spettatori non videro altro
nel ventre riempito dalla neve
tutte si accesero le luci

[*A2*]

L’urto non poté essere evitato
che il pubblico in fiamme o gli anni di vita afferrati per farne

---

[18] La vulgata vuole che Balestrini «sping*a* fino al limite la tecnica del nonsenso scardinando ogni possibilità di significato fin negli elementi più semplici del discorso» (G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana (1940-1996)*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 476).

la lepre slacciata ovvero
a mala pena trattenuto o una follia dolceamara, nessuno
può impedirlo, recisa
ponendo A1 al posto di B2, il palcoscenico amorfo
all'ultimo momento
[*A4*]

Moralmente, fateci caso
la cosa ancora che tramonta, il sapone
voi che ascoltate comparse o pubblico
la nave brucia
nella vasca (sorveglianza speciale) avendo
complici; e avendo carta ottima
salute. Poi pulisci Il seguito bianca
bene vi è noto;
[*C3*]

fischiando l'aria uscì nel vuoto
il grigiorosso sole, senza bisogno di alzarsi, gli oceani girevoli
abbondanti nemmeno, pensando l'uomo
cespugli di ginestre fanno tutto maledetto
le parole dell'altro con un guanto nero di pelle
col suo spago che dondola sugli immensi campi teso
come alla guerra
e mandano cattivo odore
[*D3*]

Stracciando il palato,
scalzi, disfatti
Arturo scavati, diluiti e scavalcando le dighe
effettivamente accaduto quella gente tutta
sul ponte e il sacco delle acque, il livello nella bottiglia
nel secondo caso La migrazione, su
fate conto che abbiamo finito te nera è
la notte scavando l'altro pianeta
[*D5*]

Rileviamo due dati: la comparsa del linguaggio letterario, seppur parodiato[19], nel materiale da costruzione («voi che ascoltate comparse» [C3, 3]; «te nera è | la notte» [*D5*, 7-8]), e la presenza di ulteriori inserti metapoetici («manipolando il mosaico e | la stesura» [*A2*, 4-5]; «ponendo A1 al posto di B2» [*A4*, 6]). Questo ci riporta più sopra, dove annunciavo una fondamentale indicazione metapoetica nell'ultima sezione del poemetto, affrontando di fatto solo quella della prima. Ora leggiamo:

(il testo è redatto in un linguaggio corrente, con ortografia corretta)

---

[19] I riferimenti a Montale visti sopra rimangono ad un livello di ispirazione, di debito implicito più che di citazione, e tanto meno di citazione parodica (ma di citazione parodica si può parlare per alcuni testi degli anni Cinquanta, come *I testimoni* cui poco fa, sempre in nota, ho accennato).
È interessante vedere le strategie qui utilizzate per ottenere parodia: nel caso della citazione da Fitzgerald, interviene la frantumazione testuale propria del libro e più ancora dei *"Frammenti"*; nel caso di Petrarca si riprende lo schema della paronomasia *in absentia*, dove con il termine sostituito si nasconde – ma per metterlo in mostra – un concetto chiave dell'opera: in questo caso "in rime sparse", che si vuole letteralmente inteso.

e continuiamo in ogni caso e senza perderci senza arrivare sulla neve imputridita
ricominciando, «e mentre stiamo andando col mal di testa» (l'originale lezione)
[*5*, 2-4]

Il v. 2 pone il problema del linguaggio sottoposto a elaborazione, che è appunto quello corrente. Al linguaggio corrente Balestrini riduce anche gli occasionali riferimenti letterari (è solo *Tape Mark I* ad usare tutte stringhe provenienti dalla letteratura), trattati come sono alla stregua degli altri segmenti di matrice extra-letteraria e, proprio perché sottoposti a deformazione parodica, ricondotti al linguaggio dei giornali e della pubblicità[20]. Questo aspetto è da comprendere all'interno del più ampio discorso sull'oralità di ritorno, che nel giornale – luogo privilegiato dei ritagli di Balestrini, non per nulla – conosce il prototipo dei suoi media. Il Marshall McLuhan di *The Mechanical Bride* (i cui singoli capitoli si aprono con la riproduzione di una pagina di quotidiano, dalla "prima" agli inserti pubblicitari), connette la stampa da un lato con le arti contemporanee (fatto evidente già a partire dalle avanguardie storiche) e dall'altro con l'universo tecnico-scientifico (ciò che si rende evidente con operazioni come quella di *Tape Mark*):

> Ogni giornale […] oggi è un'opera d'arte collettiva, un "libro" quotidiano dell'uomo dell'età industriale, […] in cui "mille e una" storie straordinarie vengono raccontate da un narratore anonimo ad un pubblico altrettanto anonimo.
> Dal punto di vista tecnico e meccanico, la prima pagina è legata alle tecniche della scienza e dell'arte moderna. La discontinuità è, in modi diversi, un concetto basilare sia della fisica dei quanti che di quella della relatività. […] È notoriamente la tecnica pittorica di un Picasso e la tecnica letteraria di un Joyce.
> Sarebbe tuttavia un errore unirsi al coro di voci che lamentano ininterrottamente: «La discontinuità è ritorno al caos. È irrazionalismo. È la fine». La fisica dei quanti e la relatività non sono capricci della moda. Hanno fornito nuovi dati sul mondo, una nuova intelligibilità […].[21]

A parte questo, il *linguaggio corrente*, e più precisamente *parlato*, costituisce un punto saldo e basilare della poetica balestriniana, cui l'autore ha nel frattempo dedicato l'intervento dal titolo *Linguaggio e opposizione*, scritto tra il 1960 e il '61:

> Accade talvolta di notare con stupore, nello sclerotico e automatico abuso di frasi fatte e di espressioni convenzionali che stanno alla base del comune linguaggio parlato, un improvviso scattare di impreveduti accostamenti, di ritmi inconsueti, di involontarie metafore; oppure sono certi grovigli, ripetizioni, frasi mozze o contorte, aggettivi o immagini spropositate, inesatte, a colpirci e a sorprenderci, quando le udiamo galleggiare nel linguaggio anemizzato e amorfo delle quotidiane conversazioni […].
> Il bisogno di servirsi con immediatezza delle parole porta infatti a un'approssimazione per difetto o per eccesso rispetto al contenuto originario della comunicazione, giunge persino a

---

[20] Cfr. G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* [1982], trad. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997, pp. 42-43.

[21] M. McLuhan, *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale* [1951], trad. di F. Gorjup Valente e C. Plevano Pezzini, SugarCo, Milano 1984, pp. 15-17. Parlando degli artisti e degli scrittori la cui tecnica deriva dal mosaico del giornale, McLuhan risale, altrove, a Mallarmé riferendosi implicitamente, credo, a *Un coup de dés* e alle carte del *Livre* citate contemporaneamente da Eco in *Opera aperta* e già da Balestrini nella nota che accompagna *Tape Mark I* (cfr. M. McLuhan, *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico* [1962], trad. di S. Rizzo, Armando, Roma 1976, p. 349; U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 47-48; N. Balestrini, nota a *Tape Mark I*, "Almanacco Letterario Bompiani 1962", p. 15).
Non dimentichiamo comunque lo scritto di Apollinaire *L'esprit nouveau et les poétes* (apparso nel 1918 su "Mercure de France"), in cui la pagina di giornale, con il suo offrire simultaneamente i materiali più diversi, fa da modello alla nuova "poesia sintetica".

> modificarlo, a imprimergli direzioni nuove. La necessità di sottostare al *tempo* differenzia profondamente il linguaggio parlato da quello scritto, che offre la possibilità di una stesura dilazionata, con modifiche, apporti, soppressioni. Ciò che è detto è invece detto per sempre, e può venir corretto solo mediante addizioni successive, cioè mediante una continuazione nel tempo.
> Di qui si fa strada l'idea di una poesia […] più vicina all'articolarsi dell'emozione e del pensiero in linguaggio, espressione confusa e ribollente ancora, che porta su di sé i segni del distacco dallo stato mentale, della fusione non completamente avvenuta con lo stato verbale […]. E da ultimo non saranno più il pensiero e l'emozione […] a venire trasmessi per mezzo del linguaggio, ma sarà il linguaggio stesso a generare un significato nuovo e irripetibile.[22]

Linguaggio parlato, dunque. La giustificazione teorica non manca, e rimanda a Charles Bally:

> Se uno stato della lingua, pur restando un'astrazione, affonda nella realtà, il nucleo del suo studio deve trovarsi in una forma d'elocuzione media e fondamentale, di cui tutte le altre siano come le irradiazioni. Questa forma-tipo è la lingua parlata. […] nella lingua parlata l'azione reciproca degli individui e l'obbligo sociale sono in primo piano, mentre la lingua scritta, soprattutto nelle sue forme letterarie e poetiche, lascia un campo maggiore alla volontà individuale e alla scelta.[23]

Balestrini tende dunque a ricondurre la lingua al suo ideale centro di irradiazione, alla forma-tipo che si caratterizza per una maggiore componente di socialità e per una minore malleabilità nei confronti della «volontà individuale»; e questo senza alcuna intenzione di ricercare effetti di parlato, ciò che lungi dal costituire una novità lo riporterebbe a soluzioni mimetiche[24]. L'idea è quella di rivolgersi al parlato per sfruttarne la fenomenologia, con una ispirazione che non manca di essere debitrice da una parte della frequentazione anceschiana e dall'altra del precedente surrealista (ché il concepire un «contenuto originario», una distinzione fra «stato mentale» e «stato verbale», e il proporsi di giungere «più vicino all'articolarsi dell'emozione e del pensiero in linguaggio», paiono tolti da quell'ordine di assunzioni sul linguaggio che accomuna la fenomenologia, perlomeno

---

[22] N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, in *I novissimi*, cit., pp. 196-197. Lo scritto di Balestrini era già comparso il 3 luglio del 1960 su "La Fiera Letteraria" (con qualche differenza anche sostanziale: ad esempio nella prima stesura non è svolta la fondamentale riflessione sul *tempo* del linguaggio e ci si limita a parlare di «immediatezza» del «comune linguaggio parlato»), all'interno della rubrica speciale "Invito al chiarimento della poesia contemporanea" che chiamava in causa altri «amici del "verri"».
Che l'oralità garantisca possibilità poetiche specifiche è opinione anche di P. Zumthor, *La presenza della voce*, cit., p. 31.

[23] C. Bally, *Linguistica generale e linguistica francese* [1950], trad. di G. Caravaggi, Il Saggiatore, Milano 1971[2], pp. 54-55.

[24] «È anche questa una via tradizionale della letteratura italiana, che nei suoi momenti di crisi si è sempre rinnovata affondando con un taglio netto nella lingua parlata. Ma qui ci domandiamo se […] sia la giusta via per dare un'immagine del sempre più complesso mondo in cui viviamo» (I. Calvino, *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* [1960], in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 70-71). Calvino si riferisce in special modo al parlato popolare e al dialetto, ma credo che il suo discorso sia utilizzabile senza forzature nel nostro. Va detto che egli intende come mimetiche anche operazioni artistiche e letterarie vicine a Balestrini, come dirà al principio degli anni Ottanta formulando nuovamente la fatidica domanda sulla "via giusta": «quanto al nostro mondo quotidiano, ci appare scritto […] come in un mosaico di linguaggi, come un muro pieno di graffiti, carico di scritte tracciate l'una addosso all'altra, un palinsesto la cui pergamena è stata grattata e riscritta più volte, un collage di Schwitters, una stratificazione d'alfabeti, di citazioni eterogenee, di termini gergali, di scattanti caratteri come appaiono sul video d'un computer. È una mimesi di questo linguaggio del mondo che dobbiamo cercare di raggiungere? Ciò l'hanno fatto alcuni dei più importanti scrittori del nostro secolo: possiamo trovarne esempi nei *Cantos* di Ezra Pound, o in Joyce […]. Ma sarà proprio la mimesi la via giusta?» (Id., *Mondo scritto e mondo non scritto* [1983], in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1872).

husserliana, e il surrealismo[25]). Non tanto riprodurre gli effetti del parlato, dunque, quanto isolarne una certa caratteristica – il suo «sottostare al *tempo*» – e quella mettere alla prova per averne avvertito la centralità nella determinazione della qualità dei tempi, per aver avvertito i segni dell'oralità di ritorno[26].

Balestrini si produce, più che in qualche forma di condanna o di apologo del linguaggio presente – elementi non estranei alla pur intelligente polemica fra Pasolini e Calvino sull'italiano tecnologico (vi torno più oltre) –, in un'applicazione della logica che lo ha generato, che di per se stessa si mostrerà straniante, e avrà perciò risvolti critici. La logica riconducibile ai mass-media ha indotto infatti non solo una virata tecnologica in seno alla lingua, ma anche un mutamento epocale per quanto riguarda in generale la fenomenologia della comunicazione, innescando il ritorno alla condizione orale all'interno di una civiltà secolarmente chiro/tipografica.

L'applicazione balestriniana consiste proprio nell'elaborare un procedimento che assimili tale situazione. Ciò che ne risulta sono porzioni di testo scritto che ridondano[27], si sovrappongono, si mescolano, si tagliano a vicenda, che rimangono sospese come fossero pezzi di conversazione ascoltati, ad esempio, in autobus o in treno o muovendosi fra le frequenze della televisione o della radio, oppure come se si desse una rapida occhiata al giornale, scorrendone velocemente e spesso incompiutamente titoli, sommari, occhielli, didascalie.

Una riflessione utile in proposito si può cogliere in un passo dell'*Arte come procedimento* di Viktor Šklovskij:

> Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. […] Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non completate, e le sue parole pronunciate a metà. È un processo la cui espressione ideale è l'algebra, in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli. Nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo […].
> Così la vita scompare trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra.[28]

A parte la suggestiva allusione alla paura della guerra, e a parte l'ovvio interesse che tutta la questione dello *straniamento* (che conosce in questo saggio una delle sue prime formulazioni) deve rivestire per Balestrini, occorre sottolineare l'accenno a esiti come l'algebrizzazione della produzione verbale e la troncatura delle frasi e delle parole. Essi sono per Šklovskij il frutto di quell'automatizzazione del linguaggio che la poesia deve avversare; mentre Balestrini, dopo averli

---

[25] Ciò si scontra con una esplicita presa di distanza da parte di Balestrini nei confronti del Surrealismo (e vedremo che egli in generale stabilisce con il Surrealismo un rapporto contraddittorio): «Un capitolo tuttora limitatamente approfondito della poesia sviluppatasi nelle diverse avanguardie intorno alla prima guerra mondiale è certo quello della poesia dadaista, per lo più sbrigativamente indicata come precorritrice di alcuni temi della lunga stagione surrealista; dove essa può invece contrapporre la sua disperata lucidità e la sua insofferenza per ogni lirismo e puro soggettivismo alla nostalgia di assoluto, all'immersione nell'inconscio che poneva il surrealista, affidato a un'attività puramente automatica, in una situazione di sostanziale rinuncia alla libertà, e di fuga davanti alla realtà; vediamo allora nel movimento di Breton una fase di romantica reazione nei confronti delle originarie aspirazioni di Dada, che sempre si era prefisso di penetrare la realtà con le forze di un'irrazionalità libera da ogni pedante teorizzazione e sistematizzazione» (N. Balestrini, *Poesie di Hans Arp*, "il verri", n. 2, 1961, p. 33).

[26] Si legge in R. Loretelli, *La galassia della parola* (introduzione a W.J. Ong, *Oralità e scrittura* [1982], trad. di A. Calanchi, rev. di R. Loretelli, il Mulino, Bologna 1986): «Il suono, che l'orecchio registra, è evanescente, è flusso irreversibile, tempo» (p. 8), ed è immediato tornare alla considerazione iniziale di *Linguaggio e opposizione*.

[27] Per converso «eliminare […] la ridondanza richiede una tecnologia che superi il problema del tempo, e questa è la scrittura» (W.J. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 69).

[28] V. Šklovskij, *L'arte come procedimento* [1917], in Id., *Teoria della prosa* [1929], trad. di C.G. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976 , pp. 10-12. Evidentemente tanto con «linguaggio prosaico» quanto con «linguaggio pratico» Šklovskij intende *linguaggio parlato*.

più o meno abbozzati nel *Sasso appeso*[29], ne assumerà il potenziale critico in episodi prossimi della sua poesia (*Tape Mark I* e *Ma noi facciamone un'altra*, ad esempio) compiendo un'azione appunto critica sul linguaggio che consiste nello «spingere a limiti di rottura tutte le sue proprietà»[30] (e, se non tutte, le fondamentali).

Il v. 4 della sezione *5* sopra riportata – ritorno così ai rilievi metatestuali – specifica la modalità secondo la quale il linguaggio corrente è adottato, e mettendo il lettore di fronte ad una sorta di questione filologica conferma esplicitamente il procedimento della manipolazione di testi esistenti, cioè di *ipotesti*, secondo l'accezione imposta da Gérard Genette[31]; manipolazione che avviene per scambio e ricombinazione, per operazioni che lasciano sulla pagina (con *"Frammenti del sasso appeso"* in maniera graficamente più accentuata) i segni di discontinuità e di fratture che fanno il paio con le lacune della scacchiera, sopra cui allo stesso modo – in senso permutazionale, considerando «differenti relazioni e ordini di lettura», «ponendo A1 al posto di B2» (ma sarà davvero solo questo il modo?) – si è invitati ad agire.

3. "Fino ad averne abbastanza" (Balestrini?)

I caratteri del *Sasso appeso* saranno ripresi e radicalizzati da Balestrini tra l'ottobre del 1961, quando verrà realizzato l'esperimento informatico che conduce a *Tape Mark I* (pubblicata sull'"Almanacco Letterario Bompiani 1962" all'interno di una ricca ricognizione intorno al rapporto fra elettronica e letteratura), e l'ottobre del '63, quando uscirà il volume *Come si agisce* (che peraltro affianca a *Tape Mark I* – ivi compresa – una *Tape Mark II*, realizzata nell'aprile dello stesso anno), articolato in quattro poemi di cui *Il sasso appeso* costituisce il secondo.

Anzitutto, la nota che parla della scacchiera assumerà forma tabulare (e quindi grande rilievo visivo) nelle "Tavole di lettura" che ho già citato, prendendo a riguardare non solo *Il sasso appeso* bensì tutti i testi del libro, che si annunciano, rimandando ad una fittizia *architestualità*[32], come «poemi piani»[33]. Inoltre nelle due *Tape Mark* la strutturazione algebrica assumerà la soluzione estrema di informatizzazione della creazione poetica, come accennavo. L'algoritmo generatore

---

[29] Un'impronta algebrica è presente già nell'attenzione numerologica posta nella costruzione della prima parte del *Sasso appeso*. Scrive Alfredo Giuliani nel suo commento: «l'intero poemetto consta di cinque sezioni di 5-6 strofe ciascuna. Ogni strofa è composta prevalentemente di 5-6 versi (quasi tutti di 5-6 accenti principali)» (*I novissimi*, cit., p. 145). In realtà la base numerica della prima parte sembra essere 5 (stabilita anche dal numero delle sezioni), con qualche oscillazione di un punto – le oscillazioni del «sasso appeso»? – tanto per eccesso quanto per difetto nel numero di strofe, di versi e di accenti. La scacchiera dei *"Frammenti"* è anch'essa in base 5 («5 volte di fila» [*E5*, 5]), oscillante in virtù delle lacune delle serie e della saldatura alla prima parte che aggiunge una riga alla scacchiera (lo si vede chiaramente nelle "Tavole di lettura" di *Come si agisce* – cit., pp. 191-194).
Tale tipo di attenzione sarà confermata in apertura dell'ultima sezione di *Come si agisce*, *"Lo sventramento della storia"*: essa è introdotta significativamente da un passo della *Vita nova* di Dante (XXVIII): «Tuttavia, però che molte volte lo numero del nove ha preso luogo tra le parole dinanzi, onde pare che sia non sanza ragione, e ne la sua partita cotale numero pare che avesse molto luogo, convienesi di dire quindi alcuna cosa, acciò che pare al proposito convenirsi» (N. Balestrini, *Come si agisce*, cit., p. 171). A questa attenzione evidentemente si associa quella per la metatestualità, se ancora con il Dante della *Vita nova* – ma questa volta attraverso un'ulteriore mediazione, quella di Roland Barthes – Balestrini trova l'epigrafe per la plaquette del 1965, *Altri procedimenti*: «:faire du langage un *sujet*, et cela à travers le langage même, constitue encore un tabou très fort (dont l'écrivain serait le sorcier)*: la société semble limiter également la parole sur le sexe et la parole sur la parole. *Roland Barthes*. *C'est ce tabou que Dante – entre autres – a secoué, lorsqu'il a fait de ses poèmes et de leur commentaire technique une seule oeuvre (*La vita nova*), et plus précisément encore lorsque, dans ce livre, s'adressant à sa ballade (*Ballade, va trouver Amour*...), il repousse l'objection selon laquelle on ne saurait à qui il parle sous prétexte que "la ballade n'est rien d'autre que ce que j'en dis"» (N. Balestrini, *Altri procedimenti*, Scheiwiller, Milano 1965, p. 9).
[30] N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, cit., p. 197.
[31] Cfr. G. Genette, *Palinsesti*, cit., p. 8.
[32] Cfr. Ivi, p. 7.
[33] La dicitura compare nel frontespizio; appena più avanti, riusando in parte il paratesto del *Sasso appeso*, si precisa: «Le poesie che compongono ciascuno dei quattro poemi di questo libro si sviluppano su una superficie piana. Considerandole in questo modo, si determinano tra di esse differenti relazioni e ordini di lettura, come appare evidente dalle tavole riprodotte nell'Appendice […]» (N. Balestrini, *Come si agisce*, cit., p. 6).

disciplinerà peraltro la regolarità stichica e strofica con maggior rigore rispetto alle oscillazioni del *Sasso appeso*.

Quanto alle lacune, alle discontinuità, ai salti interni ai testi – richiamanti una fenomenologia del parlato, come detto con Šklovskij – da un lato diventeranno tanto più stranianti in quanto faranno generalmente a meno degli spazi bianchi, dell'evidenza visiva cioè; dall'altro i testi che di quelle lacune e di quei salti erano stati i portatori emblematici, i *"Frammenti del sasso appeso"*, conosceranno la loro rappresentazione radicalmente visiva nei *cronogrammi* – al limite fra poesia lineare e *collage* in senso proprio – i quali ugualmente operano una saturazione degli spazi bianchi, e ugualmente inaspriscono l'effetto straniante. Do un esempio di entrambe le soluzioni con le prime due strofe della seconda poesia di *"Continua"*, intitolata *Kelle Terre*, che peraltro tematizza in incipit il tipo di operazione invocando un apparente ritorno all'ordine, e con il terzo dei *cronogrammi*, intitolato *Contro il pericolo*, che riprende propriamente (ma lo fa anche *Kelle Terre*) alcuni dei motivi del *Sasso appeso*:

Rimettiamo ogni cosa al suo posto, dita aguzze e
giochi di parole, i generali al balcone
mentre il sole toccava le montagne e un secondo
braccio veloce attraverso una breve schiarita
della bianca storia mutilato) dalla colata
principale che minaccia il campo e il seme
nero seminando (non si dovrebbe incoraggiare

la gente a farlo che per la prima volta compaiono
alla ribalta (per essa è vero tutto ciò che agisce e
appesi per un piede, per vivere o
sopravvivere e, che l'ultimo dinosauro (la faccenda
risulta piuttosto disgustosa, tant'anni li
possette e la plecbenda, la pigmentazione e il calore
imprigionato e, facendo fuoco da destra sulla folla

[*Kelle Terre*, p. 78]



[*Contro il pericolo*, p. 201]

Non sono soltanto gli stessi motivi ad essere ripresi, bensì anche gli stessi segmenti testuali, secondo la prassi poetica vista proprio nei *"Frammenti del sasso appeso"*: l'espressione «al bivio»

che appare con insistenza in *Contro il pericolo* si leggeva già nel *Sasso appeso* (vedi almeno [*1*, 21] e [*4*, 4]), per non parlare di «guerra» e di «bomba» (vedi almeno [*1*, 1], [*4*, 19], [*D2*, 1], [*D3*, 7]), con tutto il campo semantico cui afferiscono, che del *Sasso appeso* è fondativo.

Tale prassi poetica è resa sistematica in *Tape Mark II*, essendo questa esplicitamente costituita attraverso la ricombinazione di stralci provenienti dal corpo di *Come si agisce*. Questa la nota che accompagna il testo:

> Gli elementi combinati corrispondono a sintagmi tratti dalle poesie che compongono questo libro. L'elaborazione del calcolatore consiste nel formare una serie continua di catene di elementi, le quali danno luogo a strofe di 5 versi di 3 elementi ciascuno.
> Ogni catena è il risultato di una scelta di 15 elementi operata su un gruppo di 30, secondo uno schema di generazione di una serie casuale di numeri che segue una semplice regola sintattica. A ogni scelta il gruppo base viene modificato per l'eliminazione di un elemento e l'introduzione di uno nuovo. Si ottengono così le 60 strofe delle sezioni AB e BC e, completando circolarmente il processo combinatorio, le 30 strofe della sezione CA.[34]

Osserviamo, per inciso, come adesso sia lo stesso Balestrini a parlare di «serie casuale»; ma vedremo tra poco quali possibilità di controllo egli conserva pur affidandosi agli algoritmi di un calcolatore.

Questa nota ci introduce a un altro degli aspetti del *Sasso appeso* che conoscono in *Come si agisce* un preciso sviluppo, quello degli inserti metapoetici. Simili inserti si spingono fino a informare intere poesie come *Destructio Destructionis* (compresa nella sezione *"Continua"* appartenente al poema terzo); e più in là fino a diventare intrecci fra testo poetico e paratesto esplicativo capaci di produrre incertezze in materia di ontologia testuale. L'appendice di *Come si agisce* intitolata *"Poesia elettronica"*, infatti, si mostra come apparato di note; la prima chiarisce il metodo compositivo di *Tape Mark I* (anch'essa in *"Continua"*); l'altra – che ho quasi totalmente riportato sopra – ha il medesimo compito in relazione a *Tape Mark II*, la quale però non si trova nel corpo dell'opera e segue, invece, all'interno dell'apparato stesso trasformando questo in vera e propria sezione poetica. Appartenente allo stesso ordine di fatti sarà la poesia *Istruzioni* che precederà le venti sezioni di *Ma noi facciamone un'altra* (e che come *Tape Mark II* si costituirà di segmenti tratti dal resto dell'opera). Va cadendo la distinzione tra testo e nota, tra poesia e didascalia da una parte (per questo aspetto, come per altri che affronteremo, possiamo rinviare ad una pagina brechtiana[35]), e dall'altra parte si sfalda il confine estetico tra risultato e operazione, tra espressione satura ed espressione funzionale[36]: l'opera tende a diventare il metodo[37] con cui è stata creata.

Quanto al ri-uso della propria opera, Balestrini ne adotta il principio diffusamente, per una sorta di "combinatio combinationis". Ad esempio *Innumerevoli ma limitate* è un testo che, apparso

---

[34] N. Balestrini, *Come si agisce*, cit., p. 209.

[35] L'incorporazione della nota al testo – qualcosa di equivalente – era stata suggerita da Brecht tra le strategie stranianti del teatro epico: «I cartelli sui quali vengono proiettati i titoli delle scene sono un primitivo avvio alla "letterarizzazione del teatro". […] Anche nell'arte drammatica bisogna introdurre l'uso della nota in calce e del rinvio per raffronto» (B. Brecht, *Letterarizzazione del teatro. Note all'opera "Ascesa e caduta della città di Mahagonny* [1931], in Id., *Scritti teatrali* [1957], tradd. di E. Castellani, R. Fertonani, R. Mertens, Einaudi, Torino 2001[2], p. 38); «pronunciare ad alta voce didascalie e commenti» (Id., *Nuova tecnica dell'arte drammatica* [1940], in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 99).

[36] Rimando per quest'ultima distinzione a A. Loreto, *La sindrome di Rorschach e la griglia dell'originalità*, "il verri", n. 36, 2008 (ora disponibile anche in <puntocritico.eu>).

[37] «Metodo» è parola chiave per i Novissimi, usata anche in modi e luoghi inattesi: lo fa Porta per definire la sua metrica accentuativa («metodo di penetrazione»), lo fanno Sanguineti e Giuliani nelle poesie, e significativamente in quelle di apertura, di *Laborintus* («canzone metodologica») e di *Povera Juliet e altre poesie* («bisognava prepararsi un metodo»). È certamente sulla scorta di questo dato, oltre che delle istanze di eteronomia che si andavano affermando esplicitamente, che Fausto Curi scrisse: «In quanto avverte se stessa come parte integrante di una metodologia, è naturale che oggi l'arte d'avanguardia abbia di sé non una coscienza ontologica, ma una coscienza tecnica, strumentale, procedurale» (F. Curi, *Proposta per una storia delle avanguardie*, "il verri", n. 8, 1963, p. 14).

nel 1959 sulla rivista "Azimuth" dell'amico Piero Manzoni e di Enrico Castellani, va a costituire (con minime varianti) la poesia *III* di *"Corpi in moto e corpi in equilibrio"* e di lì, per ricombinazione, contribuisce a formare altre poesie della sezione, come la *VI*, la cui intera terzina finale, per di più, è identica alla terzina finale di *Nonostante i colchici*, già pubblicata nel '58 su "MAC". Anche a livello macrotestuale si osserva un fenomeno di auto-riappropriazione: *Il sasso appeso*, come dicevo, viene ricompreso nel libro del '63 (e inoltre suoi segmenti vi si ritrovano sparsi qua e là); allo stesso modo *Altri procedimenti*, dopo essere stato pubblicato nel 1965 da Scheiwiller, sarà assorbito nel '68 da *Ma noi facciamone un'altra*, che per giunta prende il titolo da una delle sezioni della plaquette.

Tutto ciò, si capisce, è coerente con il *modus operandi* dello stesso Balestrini; è il considerare la propria poesia alla stregua di qualunque altro testo, parte di quell'immenso paesaggio verbale in cui è immerso l'uomo contemporaneo. Intendendo agire su questo paesaggio, egli non può che agire secondo il modo della *ipertestualità*[38], trasformando tutti i testi in altrettanti potenziali *ipotesti*. Ma vi è forse anche dell'altro, se ad esempio nei *"Frammenti del sasso appeso"* leggiamo:

> […] e avendo carta   ottima
> salute. Poi pulisci   Il seguito   bianca
> bene.   vi è noto;
> [*C3*, 6-8]

dove si trovano scomposti i sintagmi stereotipi «carta bianca», «pulisci bene», «il seguito vi è noto», e se nell'ultimo verso di *La classe dirigente* (terza poesia della sezione *"Continua"*) ne rinveniamo uno ricomposto:

> piuttosto disgustosa e il seguito vi è noto
> [*La classe dirigente*, p. 81]

Balestrini non sta riutilizzando il proprio testo, ma la fonte da cui proviene. Si potrebbe dire che in questi anni egli stia lavorando ad un banco di montaggio, ad una *consolle* sopra cui sono sparsi sempre gli stessi ritagli, che di volta in volta seleziona ed assembla in maniera diversa, ma che alla fine ritornano sempre a parlare della stessa, minacciosa cosa,

> […] la cosa
> appesa (lasciatemi finire), o un'altra cosa, fino a averne abbastanza.
> [*Il sasso appeso*: *5*, 26-27]

Anche quando sembrerà averne abbastanza – e mi riferisco alla prima prova narrativa data di lì a qualche anno con *Tristano* – Balestrini non si staccherà fondamentalmente dai suoi ritagli, e «Fino a averne abbastanza» sarà anzi una delle formule che Balestrini andrà riutilizzando anche in *Tristano*. È ancora attraverso quei ritagli, quelle formule, che Balestrini procederà oltre:

> che un'altra storia è possibile
> se noi vogliamo   lentamente coprendo
> non ha telefonato   i pescatori
> erano quasi le quando partiamo volevo ormai collages impossibili
> si era ormai enormemente ingrandita
> contro il sole morente le alture   l'infezione l'interruzione
> la polvere   non vi fecero caso   si accumulò
> cominciò con qualche   con il mostro quando partiamo
> e il disgusto   tristano capovolto   cioè deve

[38]Cfr. G. Genette, *Palinsesti*, cit., pp. 7-8.

i pescatori di con le nuvole confuse
ma guardando fuori si vedeva
dalle tinte torbide e sorde e questa pioggia mortale cioè deve
si compone di migliorare il mondo
che un'altra se noi vogliamo ma guardando fuori si vedevano
che avevamo il pericolo è
nella nebbia rossa e davanti sbagliato
quattro con un tabellone tutto davanti e numerose che diventi tutto
tutti furono colpiti dagli stessi malesseri mal di testa e vomito con vesciche sul
poi si sono accorti il fiume era a sinistra dall'altra
che diventi monotono tutto
e nelle vene dall'altra parte
il problema non si risolve con una sostituzione di principi
[*Oltre la spera*, p. 172-173]

e dopo aver ammesso di «vol*ere* ormai collages impossibili» (v. 4), mediterà intorno alla possibilità di lavorare ad un «tristano capovolto» (v. 9).

4. "La ben nota forma" (Hachiya)

Vediamo ora *Tape Mark I*, che qualche collage impossibile (impossibile se non fosse per l'ausilio del calcolatore) lo realizza davvero. Il testo si presenta come un componimento di sei strofe rigorosamente esastichiche, e dalla struttura metrica (ma di una metrica speciale, si vedrà tra breve) altrettanto rigorosa, come si conviene ad un prodotto artistico che si affidi alla logica informatica:

La testa premuta sulla spalla, trenta volte
più luminoso del sole, io contemplo il loro ritorno
finché non mosse le dita lentamente e, mentre la moltitudine
delle cose accade, alla sommità della nuvola
esse tornano tutte, alla loro radice, e assumono
la ben nota forma di fungo cercando di afferrare.

I capelli tra le labbra, esse tornano tutte
alla loro radice, nell'accecante globo di fuoco
io contemplo il loro ritorno, finché non muove le dita
lentamente, e malgrado che le cose fioriscano
assume la ben nota forma di fungo, cercando
di afferrare mentre la moltitudine delle cose accade.

[…]

Io contemplo il loro ritorno, finché non mosse le dita
lentamente nell'accecante globo di fuoco:
esse tornano tutte alla loro radice, i capelli
tra le labbra e trenta volte più luminosi del sole
giacquero immobili senza parlare, si espandono
rapidamente cercando di afferrare la sommità.
[*Tape Mark I*][39]

[39] "Almanacco Letterario Bompiani 1962", p. 151. Il testo verrà riproposto in N. Balestrini, *Come si agisce* (cit., pp. 82-83); anche qui ci saranno minime varianti, perlopiù di punteggiatura, che viene ridotta e uniformata – spariscono i due punti: le sole interpunzioni ammesse saranno virgole all'interno e punti fermi a chiusura delle sestine – in direzione di

Le forme poetiche in qualche modo regolari non sono certo una novità tra gli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, e nella stessa cerchia della neoavanguardia si manifesta l'inclinazione verso una forma poetica regolare o per lo meno allusiva di una certa regolarità (vedi Porta e Giuliani). Balestrini manterrà lungo tutto l'arco della propria produzione letteraria la tendenza a comporre forme rigidamente concluse, ma secondo schemi di strutturazione apertissimi come quello delle due *Tape Mark*; e proprio in questo rapporto dialettico proporrà una delle sue cifre più riconoscibili, nella poesia così come nel romanzo (qui verrà utilizzata l'unità di discorso data dal paragrafo, o meglio dalla «lassa», come si dirà, a ritroso anche per *Tristano*, dopo una recensione di Mario Spinella[40] a *Vogliamo tutto* attraverso cui viene promosso, alludendo alla *chanson de geste*, il riconoscimento e l'auto-riconoscimento di Balestrini quale autore epico[41]).

La volontà di recuperare qualche elemento di ordine logico ha senz'altro a che vedere con la nascente logica, appunto, elettronica. E, se ripensiamo alle parole di Alfredo Giuliani sul caos come problema strutturale[42], appare chiaro che il tentativo è quello di maneggiare un materiale che si offre (almeno a prima vista) in regime di disordine. Di maneggiarlo razionalmente, certamente, e comunque di imporre su quel materiale un controllo. Ma questo è il limite di azione illuministica che i Novissimi e in particolare Balestrini si concedono per rimanere al di qua dell'esito informale che il «seguire le cose», secondo il precetto anceschiano[43], poteva comportare. Si è trattato quindi di scegliere una posizione dialettica tra il chiuso e l'aperto, tra la forma e il caos (e si veda ancora – già nel titolo – il recentissimo *Caosmogonia*[44]).

Di *informale* aveva parlato Sanguineti – dubbiosamente, e finalmente come orizzonte da cui ottenere una nuova forma – a riguardo della propria poesia, dopo che Francesco Leonetti ne aveva proposto la categoria nella lettura di *Laborintus*[45]. Ne ha poi parlato Balestrini in occasione del secondo convegno palermitano del Gruppo 63, liquidandolo senz'altro come una via da non percorrere in quanto sostanzialmente regressiva[46]; il che è detto per il genere narrativo, ma in poesia viene manifestato lo stesso rifiuto, mettendo in opera, praticamente, una forma del tutto costretta.

La soluzione, per quel che nello specifico riguarda *Tape Mark I*, non è solamente isostichica, ma agisce anche all'interno del singolo verso sostituendo l'ormai obsoleto *vers libre* con la cosiddetta *versificazione colica*, ben individuata da Antonio Pinchera per la poesia novissima nel suo complesso: una versificazione in cui «gruppi semplici semantici [...] hanno assunto l'importanza che aveva un tempo la sillaba; sono essi la radice del ritmo»[47]. Quanto notato da Pinchera è peraltro già contenuto nelle istruzioni per il codice di programmazione di *Tape Mark I*:

> È stato predisposto un testo formato da tre brani tematicamente differenti, suddiviso in sintagmi (elementi) formati ciascuno da 2 o 3 unità metriche. Ciascun elemento è stato contraddistinto da un codice di testa e da un codice di coda, indicanti le possibilità sintattiche di legame tra due elementi successivi.

---

un più piano livellamento logico. Una fenomeno simile si avrà per *Vogliamo tutto*, a partire dall'edizione Mondadori del 1988.

[40] Cfr. M. Spinella, *Balestrini: "Vogliamo tutto"*, "Rinascita", 26 nov, 1971.

[41] Balestrini mostra di accogliere la definizione non solo nelle dichiarazioni delle interviste cui si sottopone, ma anche nella stessa produzione poetica: il quarto libro del ciclo della Signorina Richmond (*Il pubblico del labirinto. Quarto libro della signorina Richmond*, Scheiwiller, Milano 1992) si apre infatti con un *"Prologo epico"*.

[42] Cfr. A. Giuliani, *Prefazione 1965*, in *I novissimi*, cit., p. 10.

[43] Cfr. L. Anceschi, *Poesia* in re, *poesia* ante rem, "Aut aut", n. 6, 1951.

[44] Mondadori, Milano 2010.

[45] Cfr. E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I novissimi*, cit.

[46] Cfr. *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale. Palermo 1965*, a c. di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966, p. 133.

[47] A. Pinchera, *La metrica dei "novissimi"* (estrapolazione dell'omonimo saggio apparso su "Ritmica", n. 4, 1990), in *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*, a c. di A. Pietropaoli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994, p. 246.

L'intervento del calcolatore elettronico consiste nella composizione di una poesia di 6 strofe, formata ciascuna da una diversa combinazione parziale del testo dato. Le strofe dovranno risultare di 6 versi ciascuna, ogni verso da 4 unità metriche.
[…]
I. Effettuare combinazioni di 10 elementi sui 15 dati senza permutazioni e ripetizioni.
II. Ogni elemento dovrà essere seguito da altro elemento che presenti nel codice di testa una cifra corrispondente a una delle due formanti il codice di coda del primo elemento.
III. Ogni elemento non potrà essere seguito da altro elemento appartenente allo stesso gruppo.
IV. Suddividere le catene di 10 elementi in 6 versi di 4 unità metriche ciascuno.[48]

I tre brani, già suddivisi in sintagmi e in unità metriche, e già dotati dei codici per la combinazione, si presentano in questo modo:

Codice di testa		Codice di coda
I (da *Diario di Hiroshima* di Michihito Hachiya)		
1/4	l'accecante / globo / di fuoco	2/3
1/2	si espande / rapidamente	3/4
2/3	trenta volte / più luminoso / del sole	2/4
3/4	quando raggiunge / la stratosfera	1/2
1/3	la sommità / della nuvola	2/3
2/4	assume / la ben nota forma / di fungo	3/4
II (da *Il mistero dell'ascensore* di Paul Goldwin)		
1/4	la testa / premuta / sulla spalla	2/4
1/4	i capelli / tra le labbra	2/4
2/3	giacquero / immobili / senza parlare	2/3
3/4	finché non mosse / le dita / lentamente	1/3
3/4	cercando / di afferrare	1/2
III (da *Tao te King*, XVI, di Laotse)		
1/2	mentre la moltitudine / delle cose / accade	1/2
2/3	io contemplo / il loro ritorno	3/4
1/2	malgrado / che le cose / fioriscano	2/3
2/3	esse tornano / tutte / alla loro radice	1/4[49]

Al di là del dato metrico si devono fare due considerazioni. Anzitutto, un rapido sguardo alle fonti e agli stralci mostra come la selezione sia certamente meditata[50]. Non pare infatti casuale la scelta del brano tratto da *Tao te King*, che accenna ad un "ritorno alla radice"; ritorno tanto più significativo se si pensa agli altri due brani, i quali propongono i due esiti estremi delle serie storiche per Balestrini fondamentali, quella bellica e politica, con l'esplosione della bomba atomica, e quella letteraria e culturale, con il romanzo borghese e per di più di genere (che sarà obiettivo polemico centrale, lo ripeto, di *Tristano*). Questi primi due brani si pongono per un altro verso chiaramente in contrapposizione: la situazione rapida, esplosiva e verticale (contro il titolo che richiama un diario e una città, che si danno su piani orizzontali) ricavata da Hachiya contrasta con quella lenta, immobile

48 "Almanacco Letterario Bompiani 1962", pp. 145-146.
49 *Ibidem*.
50 La critica tende invece a vedere negli esordi poetici di Nanni Balestrini un «sistematico ri-uso di fonti scritte, senza alcuna discriminazione di provenienza» (L. Weber, *Con onesto amore di degradazione*, cit., p. 240).

e orizzontale (contro il titolo che indica un ascensore, dunque una verticalità) ricavata da Goldwin. Ciò permette di leggere, in terza posizione, il bel testo di Laotse come dialetticamente regressivo (rispondente cioè al tipo di dialettica francofortese e mcluhaniana), con il suo ritorno alla radice, appunto.

Una simile predisposizione dei testi di partenza si giustifica dal punto di vista dei contenuti ideologicamente definiti, ma non solo. È chiaro che il rapporto dialettico fra di essi costituisce la condizione di possibilità affinché il vario combinarsi degli elementi secondo l'algoritmo del computer possa generare accostamenti sì «impreveduti» (come vuole Balestrini) ma anche significativamente contraddittori, affinché le contraddizioni emergano e siano mostrate senza la pretesa di una risoluzione (di matrice illuministica, naturalmente).

Anzi – e con ciò vengo alla seconda considerazione che ritengo necessario precisare – tale risoluzione risulta non essere affatto pertinente, poiché la correttezza logica delle proposizioni viene giocata ad un altro livello, che non è quello immediatamente semantico. Intendo dire che l'operazione condotta per realizzare *Tape Mark I* equivale in tutto a creare un linguaggio formale o artificiale[51]. Un linguaggio formale si costituisce essenzialmente di una *sintassi*[52], ovvero di un repertorio di simboli e di un sistema di regole che presiedono alla combinazione di tali simboli: qualunque successione dei simboli è genericamente una formula, mentre se risponde alle regole stabilite sarà un *formula ben formata*, ossia un'espressione grammaticalmente corretta, *vera*. Quello sintattico è l'unico criterio di verità di un linguaggio artificiale, esemplarmente rappresentato dal calcolo proposizionale e dalle sue tavole di verità, appunto. Quanto alla verità o alla falsità semantica di una certa formula, seppure ben formata, «ciò sarà accertato per altra via»[53]: insomma, il principio di non contraddizione risulta a livello semantico del tutto indifferente. Si verifica in sostanza un fenomeno che la nostra civiltà conosce fin troppo bene: in un organismo si danno delle contraddizioni senza che la logica che presiede alla sua formazione sia in grado di rilevarle.

Nel momento in cui Balestrini definisce un simile linguaggio formale, dato che il suo repertorio di simboli è costituito da sintagmi del linguaggio naturale, insieme egli stabilisce un rapporto fra i due. Anche perché in effetti la sintassi strettamente artificiale data dall'algoritmo subisce correttivi affinché si trasformi in una sintassi disciplinata a livello di linguaggio naturale. Si veda ad esempio la prima strofa: «La testa premuta sulla spalla, trenta volte | più luminoso del sole, io contemplo il loro ritorno | finché non mosse le dita lentamente *e*, mentre la moltitudine | delle cose accade, *al*la sommità della nuvola | esse tornano tutte, alla loro radice, e assum*ono* | la ben nota forma di fungo cercando di afferrare»; ho evidenziato in corsivo i luoghi in cui, rispetto ai testi di base, l'autore opportunamente manipola la punteggiatura, introduce congiunzioni, adegua il testo anche in senso morfologico. Ho detto «stabilisce un rapporto», ma potrei forse dire meglio che *rende* il rapporto fra linguaggio naturale e linguaggio formale (assumendone le strutture, come da

---

[51] Mi appoggio, per l'argomento, a quanto scrive Franco Brioschi nella prima parte del saggio *Un mondo di individui* (Unicopli, Milano 1999, p. 4 sgg.). Si legga anche W.J. Ong, *Oralità e scrittura*, cit., p. 25: «Le regole linguistiche dei computer ("grammatica") prima vengono stabilite, e poi usate; mentre quelle delle lingue naturali sono invece prima usate, e solo in un secondo tempo ne può essere fatta una formalizzazione, però sempre difficile e mai completa».

[52] Ezio Raimondi, affrontando le idee di Heissenbüttel (che è una fra le figure di riferimento esplicitamente dichiarate da Balestrini), parlava, in termini che fanno del tutto al caso nostro, di un «ricapitolare» il già dato secondo una strategia nuova, «alla quale non si adatta una sintassi classica con le sue procedure poetiche e retoriche» (E. Raimondi, *La strada verso Xanadu*, in Id., *Scienza e letteratura*, Einaudi, Torino 1978, p. 13): una nuova specie di sintassi, dunque.
Tuttavia, sulla scorta delle note di Alfredo Giuliani (cfr. *I novissimi*, cit., p. 28), si usa parlare di «asintattismo» (cfr., ad esempio, C. Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza. Avanguardia e realismo nell'opera di Nanni Balestrini*, Manni, Lecce 2009, p. 28), categoria che fa il paio con una presunta «ottica di riproduzione del disordine» (cfr. sempre C. Brancaleoni, *op. cit.*, p. 32, e, per un'osservazione più generale ma sincronica agli eventi, I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* [1967], in Id., *Saggi 1945 -1985*, cit.) e che pone l'autore, contro la sua intenzione e contro i suoi risultati effettivi, su di un piano mimetico e vicino all'informale. A parte il fatto che la categoria dell'*asintattismo* pare di per sé inutilizzabile (poiché qualunque forma di combinazione presuppone una sintassi, per quanto farraginosamente organizzata), il discorso che qui sto svolgendo dovrebbe indicare come sia più corretto, e forse proficuo, parlare di *sintassi formale o artificiale* piuttosto che di assenza di sintassi.

[53] F. Brioschi, *Un mondo di individui*, cit., p. 6.

programma esplicitamente dichiarato, e non tentandone la mimesi), un rapporto che in qualche misura già si dà all'interno del reale della società tardocapitalistica nel modo delle combinazioni (perlopiù incontrollate, in aggiunta) delle miriadi di messaggi verbali (scritti e orali) che costituiscono la grande parte del nostro paesaggio visivo ed acustico. Un paesaggio nel cui orizzonte il principio di non contraddizione è già saltato di per sé.

5. "L'emendamento delle cose guaste" (I Ching)

Vorrei ora ritornare a *Destructio Destructionis*, che sopra ho potuto solamente nominare:

Con elementi sconnessi che si succedono per rapide
associazioni il fissarsi modificando una condizione
del significato delle parole reale insostenibile
per trarne mette in crisi il rapporto determinate
conclusioni circa il proprio comportamento con le idee

Dato un insieme di elementi distinguibili uno
dall'altro bisogna porsi due domande che cosa
non più l'individuo e in che punto appare sulla scena
con i loro destini personali privati fa dello spettatore
un osservatore attivo ma l'epoca stessa

I quali differiscono tra loro per qualche elemento
che subiscono affezioni da questi oggetti che percepiscono
la dipendenza in generale che si ricordano di ogni cosa
attivamente da molte altre che fanno progetti che mutano
su di essi, che agiscono con essi ecc. ecc.

O per l'ordine degli elementi il significato risulta
ogni combinazione di segni rapidamente e apparentemente
quasi senza fatica dipinge fedelmente
la scena è il piano più precisamente una
combinazione la superficie d'idee limitata

E intensificare la frattura facendone un elemento
di accusa e il giorno dell'impazienza e trasformabile
che pronuncia si districa e un futuro evocato
solo a forza di volontà l'emendamento delle cose
guaste e lo abbiamo fatto del tutto deliberatamente

[*Destructio Destructionis*, pp. 106-107]

È un testo che allude in maniera abbastanza scoperta al principio dello *straniamento*, passando dalla originaria formula šklovskijana alla pedagogizzazione, didatticizzazione che ne ricava Bertolt Brecht nella sua applicazione drammatica, come cominciamo ad intuire dall'insistenza sulle parole «scena» e «spettatore» (con cui peraltro si riprende uno dei motivi secondari del *Sasso appeso*). *Destructio Destructionis* cita pressoché letteralmente[54] il saggio-nota *Il teatro moderno è il teatro epico*: «fa dello spettatore | un osservatore attivo» dice Balestrini (vv. 9-10), laddove Brecht metteva in elenco fra le azioni della forma epica di teatro, rispettivamente al secondo e al terzo posto, i due punti seguenti: «fa dello spettatore un osservatore», «però ne stimola l'attività»; ancora: Balestrini parla di «elementi distinguibili uno | dall'altro» (vv. 6-7), laddove Brecht teorizza una

---

[54] Balestrini, che comunque traduce correntemente dal tedesco, poteva contare sulla traduzione italiana dei brechtiani *Schriften zum Theater*, pubblicata nel 1962 da Einaudi.

«radicale *separazione degli elementi*»[55]. Insomma, Brecht fornisce l'ipotesto (o uno degli ipotesti) di questa poesia.

Ne fornirà anche altri in seguito[56], e più in generale fornirà un modello di intellettuale, di artista che tenti di stringere in un unico groppo la sperimentazione letteraria – l'avanguardia, diciamolo pure (e un altro modello sarà colto in Hans Arp e nella prima stagione Dada) – e l'impegno civile. Un modello che è presente al primissimo Balestrini così come lo sarà al Balestrini della fine degli anni Sessanta, quando la situazione storica sembrerà imporre che l'atteggiamento anti-borghese, caratteristico dei Novissimi e del Gruppo 63, diventi concreto impegno a favore del proletariato o si smascheri come posa letteraria interna al sistema borghese stesso: quale sarà l'opzione dell'autore di *Vogliamo tutto*, e prima ancora del direttore della fase finale di "Quindici", lo sappiamo; e che qualche ruolo l'abbia giocato l'esempio del drammaturgo berlinese lo possiamo ragionevolmente supporre in base a precise consonanze, sia a livello di poetica che a livello di indirizzo politico-culturale – ora più che mai inscindibili.

Balestrini rileva la direzione di "Quindici" dopo che ai dissidi interni alla redazione erano seguite le dimissioni di Giuliani. Il punto della questione era il seguente: aprire le porte del giornale agli scritti e ai documenti delle masse, oppure tenerle, se non chiuse, socchiuse. Con l'intervento inaugurale della nuova, ultima fase della rivista – *La rivoluzione dei pifferi* (il titolo allude alla polemica tra Vittorini e Togliatti circa il ruolo della letteratura rispetto all'obiettivo rivoluzionario) – Balestrini mette in chiaro alcuni punti della propria posizione:

> Oggi finalmente […] appare chiaro quali sono stati il processo e i compiti dell'ultima arte d'avanguardia: 1) *la dimostrazione*, al massimo dell'evidenza, che qualsiasi forma d'arte che si sviluppi sulla tradizione borghese è unicamente un prodotto della borghesia per la borghesia, mai per le masse se non in senso repressivo; 2) *la distruzione* radicale delle forme dell'arte borghese e di ogni sua possibilità di riproduzione nella mercificazione di un rinnovato "stile della distruzione" […]. Le ultime esperienze non sono nuovi "ismi", sono la liquidazione generale: l'impossibilità oggettiva di scrivere coerentemente altri romanzi, di fare altri quadri, di comporre altra musica nell'ambito dell'arte della borghesia. […] Fatta *dalle* masse e *per* le masse, una nuova arte rivoluzionaria, a differenza del realismo stalinista, può nascere solo da un salto rivoluzionario, cioè dal rifiuto, dalla rottura con la cultura di classe e repressiva della borghesia. Non si tratta perciò di "accantonare l'esteticità", come insinua Barilli, si tratta di accantonare l'esteticità borghese; e di operare *politicamente* per la nuova cultura rivoluzionaria.[57]

Umberto Eco, e già nel numero in cui Giuliani annuncia le proprie dimissioni, è per una linea simile. Anzi, in *Pesci rossi e tigri di carta* (che reca in esergo, non per caso, una citazione da Brecht; e che per primo richiama per contrasto Vittorini), spiegando il percorso che va dalla fondazione del Gruppo 63 agli esiti politici di "Quindici", egli finisce per spiegare anche – al di là di una precisa consapevolezza – il percorso poetico di Balestrini, quello già fatto e quello ancora da fare, da *Il sasso appeso* a *Vogliamo tutto*:

> se […] si deve condurre un discorso di rottura, non serve comunicare nei modi consueti la volontà di rottura (suonare il piffero della rivoluzione) ma bisogna rompere i modi stessi della comunicazione. Questa fu la "poetica" del Gruppo 63 […].

---

[55] B. Brecht, *Il teatro moderno è il teatro epico*, cit., p. 30.

[56] Come segnala Brancaleoni (*Il giorno dell'impazienza*, cit., p. 60) il titolo *Ma noi facciamone un'altra* riprende un'espressione brechtiana. Più precisamente essa è tolta dal *Breviario di estetica teatrale* (cfr. B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale* [1948], in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 127).

[57] N. Balestrini, *La rivoluzione dei pifferi*, "Quindici", n. 17, maggio 1969 (cito dall'antologia curata dallo stesso Balestrini: *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, Feltrinelli, Milano 2008, pp. 410-411).

> Quando avevamo deciso di fare "Quindici" avevamo in fondo capito che si poteva anche non scrivere libri e fare invece un giornale; cioè costruire uno spazio in cui molti scrivano. […] anche un giornale è un'opera, e tanto più quanto più, attraverso discussioni redazionali, si è continuamente capaci di "appaltarlo" a qualcuno che non siamo noi ma che – come scrive – impegna culturalmente e politicamente anche noi.
> Che poi alcuni di questi documenti […] fossero "demagogicamente" ammassati e contraddittori, è verissimo. […] Ma il salto politico-culturale del giornale stava proprio qui: nel rifiutarsi di continuare il metodo delle discriminazioni autoritarie che la "Kultura" compie sui discorsi che la gente fa. La nuova condizione per cui la base parla e discute i centri di potere che prima parlavano in sua vece, esige che si promuova un parlare generale non inizialmente discriminato. […] In questo quadro i nostri interventi personali erano di tre tipi. Erano gli interventi sporadici che qualcuno faceva sui temi del momento. Erano la prosecuzione provvisoria del discorso "culturale" precedente, proprio perché il problema non era di rinunciarvi, ma di trovarvi una nuova dimensione, con calma. Ed era il discorso che qualcuno di noi, in campo prettamente politico, o nell'Università, o in altri luoghi, faceva come membro di quella nuova base che aveva preso la parola (per cui non era necessario firmare le proprie parole su "Quindici", ma bastava dirle altrove, e "Quindici" prima o poi avrebbe accolto anche quelle). E che poi "Quindici" abbia accentuato il discorso politico mentre era stato fondato da un gruppo che aveva polemizzato contro le false nozioni di "impegno", questo fatto poteva stupire solo chi, appunto, aveva inteso la nostra polemica sull'impegno come una scelta del disimpegno politico. […] Tra i collaboratori di "Quindici" vi sono degli scrittori e degli artisti. Che senso ha la loro arte oggi? […] Devono porsi il problema di un discorso, fatto da loro, subito, con le masse? Come dovrebbe essere questo discorso per non essere del banale e autoritario realismo didascalico?[58]

In primo luogo diciamo che, evidentemente, Balestrini si preoccupa di rispondere a questi ultimi interrogativi di Eco da una parte, immediatamente, con la presa di posizione di *La rivoluzione dei pifferi*; da un'altra parte, mediante il lavoro letterario che si accinge a realizzare con *Vogliamo tutto*, che si avvale della collaborazione di Alfonso Natella, operaio agli stabilimenti Fiat di Mirafiori durante l'autunno caldo (la crisi di "Quindici" cade nella primavera del 1969). Dunque il discorso da fare *con* le masse prospettato da Eco viene precisato come fatto *dalle* masse e *per* le masse da parte di Balestrini.

Alle spalle di queste riflessioni, oltre al passo da *The Mechanical Bride* riportato più sopra (sostanzialmente sovrapponibile, come si sarà notato), vi è la figura di Bertolt Brecht:

> Se c'è un teatro capace di precedere il suo pubblico in luogo di corrergli dietro, questo è il teatro proletario. Ma precedere questo pubblico non significa escluderlo dal partecipare alla produzione teatrale. In ben più larga misura di quanto non avvenga, i nostri teatri dovrebbero organizzare, per le parti politicamente e culturalmente più progredite del loro pubblico, la possibilità di controllare la produzione scenica. In occasione della messinscena della *Madre*, tutta una serie di problemi avrebbero potuto essere risolti organizzando […] la collaborazione di operai.[59]

---

[58] U. Eco, *Pesci rossi e tigri di carta*, "Quindici", n. 16, 1969 (cito da *Quindici. Una rivista e il Sessantotto*, cit., pp. 387-396).

[59] B. Brecht, *Efficacia mediata del teatro epico. Note alla "Madre"* [1932], in Id., *Scritti teatrali*, cit., p. 53. L'opportunità della collaborazione artistica del proletariato è uno dei cavalli di battaglia della rivoluzione culturale della Cina maoista, che va interessando anche l'antica Opera di Pechino (di cui Brecht si era entusiasticamente occupato; cfr. Id., *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese* [1954], in Id., *Scritti teatrali*, cit.). Nel '71, quattro mesi prima che esca *Vogliamo tutto*, Feltrinelli pubblicherà un'antologia intitolata per l'appunto *L'opera di Pechino*, curata da Nanni Balestrini, con la trascrizione di un dialogo registrato fra Sanguineti e lo stesso Balestrini.

La posizione di Eco e soprattutto di Balestrini (cioè di colui che ha il problema concreto della produzione letteraria) non si riduce certamente al ricalco epigonico del modello brechtiano. Quel modello costituisce piuttosto l'orizzonte di riferimento dell'esito – non dico naturale, ma conseguente sì (oltre che congruo con il momento storico) – della prassi culturale del Gruppo 63, come dice Eco, e soprattutto della prassi poetica nata con *Il sasso appeso*.

Quando si immagina un giornale come un'opera «in cui molti scrivano», come un discorso «"appalta*to*" a qualcuno che non siamo noi ma che […] impegna culturalmente e politicamente anche noi»; quando ci si propone di rifiutare «il metodo delle discriminazioni autoritarie che la "Kultura" compie sui discorsi che la gente fa», cioè si tende ad una «nuova condizione per cui la base parla e discute i centri di potere che prima parlavano in sua vece» e per cui «si promuova un parlare generale non inizialmente discriminato»; quando si vuole che le parole dell'intellettuale giungano a quell'opera collettiva che è il giornale ripescate dalle parole della base; quando si legge così l'esperienza di "Quindici" non si fa altro che recuperare senza alcuna forzatura il potenziale politico dei montaggi, delle poesie elettroniche, del tavolo di lavoro di Balestrini, e prospettare un romanzo (solo altrettanto politico) in cui la responsabilità della narrazione sia condivisa con un operaio, con quel soggetto collettivo che è l'*operaio-massa*.

5. "Una civiltà che tradisce gli uomini" (Balestrini)

Come si ripete spesso, il dibattito interno a "Quindici" costituì la fine della neoavanguardia (intesa almeno come "gruppo", perché Balestrini, di suo, a fare arte d'avanguardia non ha ancora rinunciato). Il suo atto di nascita, dall'altra parte, coincise con l'uscita nel marzo 1961 de *I novissimi*. Se ancora non fanno gruppo, certamente lasciano cogliere qualche comune denominatore Giuliani, Pagliarani, Sanguineti, Porta e Balestrini (che in quegli stessi giorni pubblica *Il sasso appeso*).

Non sono tanto gli esiti poetici a costituire il terreno d'incontro di questi cinque autori[60], e nemmeno tanto le basi ideologiche, o filosofiche, che presiedono alle rispettive estetiche. Piuttosto sono la percezione e la convinzione di non dover rientrare in una dinamica storica strettamente letteraria. La primaria intenzione è quella di inscrivere il proprio lavoro di letterati nella storia contemporanea senza un'ulteriore specificazione privilegiata e pregiudiziale, facendo debordare la letteratura dalla propria autonomia (più che separandola dalla propria tradizione, come si tende ad affermare). La quale autonomia, sembra evidente, è non già quella, non più ambita, di cui si è discusso fino a tutto il periodo del neorealismo, tipica della generazione ermetica: si tratta di un'autonomia di sviluppo delle soluzioni formali soprattutto, al di là dei temi trattati, caratteristica dello stesso neorealismo, le cui motivazioni eteronome non arrivano pressoché mai a contaminare la tradizione di forme, strutture e linguaggio a cui, in generale, al contrario, lo scrittore neorealista si attiene con scrupolosa fedeltà[61].

La neoavanguardia si propone di evitare che esso sviluppo si spieghi e si dispieghi per fattori nella maggior parte endoletterari. Se lo propone presto Sanguineti, che attraverso l'amato Foscolo (che amato sarà poi anche da Balestrini[62]) scrive in apertura di *Laborintus* «noi che riceviamo la

---

[60] La mia opinione, va detto, rovescia quanto vedeva Alfredo Giuliani: «una serie di intenzioni poetiche assai diverse tra di loro, eppure accomunate da certi caratteri essenziali, non programmatici ma verificabili nei testi» (*I novissimi*, cit., p. 16).

[61] Tra ermetismo e neorealismo anche Calvino – ma non posso certo attribuirgli i termini del mio discorso – sembra istituire una vicinanza di fondo: «Si discuteva allora [dagli anni della guerra spagnola al secondo dopoguerra] se il poeta doveva rinchiudersi nella propria interiorità, difendendola dalle contingenze storiche, oppure partecipare e dar battaglia. Erano entrambi modi del tutto volontari, individuali, aristocratici di concepire il rapporto col mondo, tanto che ora non ci paiono neppur così dissimili tra loro» (I. Calvino, *Il mare dell'oggettività* [1960], in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 53). Segnalo qui anche un'altra proposta di analogia, questa volta fra l'ermetismo e la neoavanguardia ludica che il propositore esemplifica con la figura di Nanni Balestrini (cfr. B. Terracini, *Lingua libera e libertà linguistica*, Einaudi, Torino 1963).

[62] Oltre ad utilizzare (simpateticamente) l'*Ortis* nella composizione di ampie sequenze del poemetto *Blackout*, completato in Francia dopo il mandato di cattura spiccato dal giudice Pietro Calogero il 6 aprile 1979, Balestrini si occuperà del volume *Ugo Foscolo* edito dall'Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995.

qualità dai tempi», confermando la sentenza secondo cui «i poeti traggono qualità da' tempi»[63], appunto. Gli fa eco Alfredo Giuliani riprendendo l'espressione nella prima introduzione ai *Novissimi* e specificando nella prefazione del 1965 che «per capire la poesia contemporanea, piuttosto che alla memoria delle poesie del passato, conviene riferirsi alla fisionomia del mondo contemporaneo»[64].

Di una simile questione si parla anche sul "menabò" di Vittorini e Calvino, ancora prima della decisione di aprire sulla rivista uno spazio di discussione proprio con la neoavanguardia, ospitando dopo Pagliarani (n. 2 del 1960) anche Eco, Sanguineti e Filippini (n. 5, 1962), Angelo Guglielmi (n. 6, 1963) e altri. Se ne parla, in realtà, già dal '55 sulle pagine di "Officina", nei termini di una partenogenesi letteraria da rifiutare, e insieme nei termini di una definizione e messa in circolazione di «valori pre-estetici ed extra-estetici» della tradizione poetica[65]. Si può però dire – citando un'espressione che Pasolini, proprio inaugurando la rivista, usò per Antonio Gramsci – che il letterato di "Officina" sia caratterizzato da un «moralismo d'eteronomo»[66]. A differenza di ciò che vale per chi si raccoglierà intorno al "verri", infatti, il motivo principale del rifiuto officinesco della partenogenesi letteraria è di ordine etico[67]. La poesia della neoavanguardia intende adeguarsi ai tempi per inerire all'uomo contemporaneo e alla società in rapida trasformazione che lo avvolge, sostituendo le forme artistiche aderenti ad un mondo estinto, laddove agli intellettuali di "Officina" inerire all'uomo contemporaneo non interessa se non nella misura della denuncia di quanto l'uomo in questione e la società in cui vive siano sbagliati, e nella misura di un nostalgico confronto – perso senz'altro – con il mondo estinto[68].

Sulle pagine della rivista bolognese la forza morale, eredità di quel mondo estinto, fa capolino come sottointeso presupposto:

> la poesia ha finito per costituirsi in categoria formale, in remota sfera di cristallizzazione ed obliterazione dei concomitanti processi storici.
> […] Conseguentemente a questo fenomeno astrattivo […] l'espressione poetica nasce per elaborazione e combinazione di preesistenti dati poetici […] e non come rigenerazione in termini estetici di contenuti via via rinnovati […] impedendo che si formi una letteratura media capace di assorbire e rimettere in movimento sentimenti ed idee storicamente vitali.
> Esempio, le critiche del pur grandissimo Galileo al Tasso […] in un certo senso contengono, pur essendo con quelle in forte contrasto, i medesimi errori delle coeve esperienze poetiche, che sciupano l'eccezionale carica affettiva del secolo barocco in un giuoco di piccole operazioni d'aritmetica formale; non tanto per mancanza di energia morale o per disonestà intellettuale, quanto perché, entrata definitivamente in crisi la civiltà del Rinascimento, viene a mancare una efficiente strumentazione dei rapporti tra mondo poetico e mondo delle rimanenti realtà.[69]

---

[63] Cfr. E. Risso, *"Laborintus" di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2006, p. 74.

[64] *I novissimi*, cit., pp. 22 e 3 rispettivamente. Più tradizionale il discorso di Antonio Porta, che si dichiara «per un'arte eteronoma» e parla dei personaggi che popolano le sue poesie come di «specchi fedeli di una situazione contemporanea» senza distaccarsi troppo dai termini dell'ormai vecchia opposizione alla poesia ermetica e dell'ancor più vecchia concezione in qualche modo mimetica della letteratura (cfr. A. Porta, *Poesia e poetica*, ivi).

[65] A. Romanò, *Analisi critico-bibliografiche. I*, "Officina", n. 1, 1955, p. 24. Vedi poi P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, "Officina", n. 9-10, 1957, p. 343.

[66] Id., *Pascoli*, "Officina", n. 1, 1955, p. 7.

[67] Cfr. ad esempio, nel primo e nel secondo fascicolo, gli interventi di Angelo Romanò e di Gianni Scalia.

[68] Edoardo Sanguineti, in una battuta come di consueto tagliente, così descrive l'atteggiamento neoavanguardistico: «nessuna nostalgia, nessun arroccamento, e niente "Officina", per dirla molto brevemente» (*Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Atti del convegno, Bologna 8-11 marzo 2003, Pendragon, Bologna 2005, p. 83). La questione della nostalgia era propria dei primi posizionamenti del gruppo del "verri"; si veda Anceschi: «Per chi, come noi, scelga un modo di avvertire il pensiero come flessibile, aperto, antidogmatico ci sarà una diversa fondazione nell'essere […] in una larga sollecitazione del lavoro nuovo per la nuova coscienza, senza alcun rimpianto per le belle stagioni di una volta, anche se non sono state nostre» (L. Anceschi, s.t., "La Fiera Letteraria", 3 luglio 1960, p. 4).

[69] A. Romanò, *Analisi critico-bibliografiche. I*, cit., p. 24.

Quanto scrive Romanò avrebbe potuto benissimo comparire sul nascituro “verri”. Avrebbe potuto se non fosse stato per la presunta opposizione tra l’«aritmetica formale» e l’«energia morale», e, specialmente, per il rapporto gerarchico in cui Romanò le pone, ché una componente morale di per sé non avrebbe fatto scattare, nel caso, opposizioni al nulla osta. Di fatto il saldo impianto etico di Vittorini, per essere sorretto da uno slancio anti-nostalgico[70], non impedirà che tra “il menabò” e i principali collaboratori del “verri” si insaturi qualche forma di dialogo e di confronto, laddove tra “il verri” e “Officina” si era innalzata una cortina di reciproca diffidenza.

E comunque ci sarà un moralista, secondo qualcuno, anche nelle file della neoavanguardia; un moralista però di tradizione lombarda, che è tradizione moralistica e insieme satirica: questi è proprio Nanni Balestrini. Ne parla Giuliani in una nota degli anni Settanta[71]:

> Negli inizi felici, nella disinvolta manipolazione linguistica del primo Balestrini era implicita, sebbene non ancora determinante, una vocazione a ciò che con un’immagine del cinese libro dei mutamenti, *I Ching*, possiamo chiamare «l’emendamento delle cose guaste» (e non per nulla questo sintagma lo si trova in una poesia dal titolo «Destructio Destructionis» che è del ’62 e si colloca nel momento di accelerazione politica della sua pratica di scrittore). Ma il moralismo era quasi indistinguibile dall’ironia elegante e dalla gratuita intensità dei giochi linguistici.[72]

In un passaggio di qualche riga successivo Giuliani attribuisce a Balestrini una «leggerezza didascalica»[73], che è proprio quel che manca, e non interessa, al gruppo di “Officina”. Il fatto che il moralista della neoavanguardia sia anche colui che si dedica a «piccole operazioni d’aritmetica formale» dovrebbe servire a ribadire la distanza fondamentale rispetto a Pasolini e compagni, i quali non credono che dal gioco formale, e sottolineo gioco[74], si possa distillare un contenuto serio, tanto meno civile, tanto meno morale.

Non per nulla, come accennavo sopra, un altro dei modelli di riferimento di Balestrini è Dada[75], di cui egli, introducendo alcune traduzioni di poesie dell’alsaziano Hans Arp, sottolinea proprio la componente etica:

> All’arte e alla poesia Dada offriva ancora la sua radicalità e la sua irriducibilità […] l’attualità della sua rivolta etica al mondo borghese che sotto un apparente benessere cela i più tragici destini, la sua ripugnanza per una civiltà che tradisce gli uomini in nome di simboli vuoti e decaduti promuovendo guerre di sterminio o agitando lo spettro di una completa distruzione.[76]

---

[70] Cfr. B. Pischedda, *«Il mondo che si rimpiange era un mondo di pochi». Saggio su “Le due tensioni”*, in *Il dèmone dell’anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, a c. di E. Esposito, il Saggiatore, Milano 2009, p. 200.

[71] C’è anche chi, come Pasolini (proprio Pasolini), parla di «violenza moralistico-negativa» come carattere della neoavanguardia tutta (cfr. P.P. Pasolini, *Intervento sul discorso libero indiretto* [1964], in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1977², p. 97).

[72] A. Giuliani, *Poesie pratiche di Balestrini* [1976], in Id., *Le droghe di Marsiglia*, Adelphi, Milano 1977, p. 393.

[73] Ivi, p. 395.

[74] Al di là dell’uso che ne fanno i detrattori, come il citato Benvenuto Terracini, la componente ludica è fondamentale non solo nella pratica di scrittura di Balestrini, ma nella stessa attività assembleare del Gruppo 63 (cfr. A. Giuliani, *La neo-avanguardia s’è buttata via, perché non avrebbe dovuto?*, in Id., *Le droghe di Marsiglia*, cit., p. 371).

[75] Si veda però quanto dice Umberto Eco: «chi vede negli esercizi di Balestrini una manifestazione di dadaismo (qui si parla delle poesie scritte a mano, non di quelle elettroniche, per cui il problema diventa altro ancora), non considera che il dada, quando scompone le parole e le incolla da qualche parte, lo fa per provocare il lettore alterando l’ordine dei suoi ragionamenti concreti e stimolandolo con un inatteso e fecondo disordine. Balestrini, anche se afferma di voler stimolare una serie di interpretazioni libere e sciolte, tuttavia conserva la coscienza di base che egli il disordine non lo crea sconvolgendo l’ordine, ma lo scopre in luogo dell’ordine» (U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, “Il menabò”, n. 5, 1962 (cito da Id., *Opera aperta*, Bompiani, Milano 2000³, p. 286 – il volume comprende il saggio a partire dalla 2ª edizione del 1967).

[76] N. Balestrini, *Poesie di Hans Arp*, cit., p. 34.

Siamo nell'aprile del 1961 quando esce questa nota, a brevissima distanza dalla pubblicazione del *Sasso appeso*: ritorna il motivo della guerra, quasi un'ossessione per il primo Balestrini, di certo il risultato più eclatante della cultura borghese e capitalista che egli ripudia. Possiamo dunque meglio interpretare *Destructio Destructionis* come distruzione poetica (e critica) della distruzione minacciata (e sempre in parte attuata) dal potere; il che ha qualcosa di costruttivo. Leggiamo il seguito:

> […] Arp e i suoi compagni non videro in Dada unicamente il «grande distruttore», non si prefiggevano solo l'abbattimento di una tradizione; essi cercavano anche e soprattutto «un'arte elementare che liberasse l'uomo dalla follia del suo tempo, e un nuovo ordine che ripristinasse l'equilibrio tra il cielo e l'inferno». Nelle poesie che Arp ha scritto dopo il 1924 non troviamo le successioni di immagini prolungabili all'infinito dei poeti che proprio in quell'anno dovevano iniziare il Surrealismo; esse soggiacciono sempre a una rigida struttura formale, linguistica e verbale, che si realizza talora con l'uso ripetuto di un numero limitato di parole organizzate in differenti costellazioni […]. È l'assurdo stesso della vita, alogico e non-significante, che attraverso il processo di distruzione e di ricomposizione della realtà si manifesta non in situazioni oniriche ma in puri regni di parole, dove la forma artistica diviene il vero e unico fatto reale, un mondo che si estende dalla prima parola all'ultima, senza niente dietro sotto o sopra, e che Arp costruisce «come un moralista, un uomo che non vuole l'arte per l'arte, ma che dal ritorno a forme estremamente primitive e immutabili si aspetta una forma più semplice e migliore di vita, come un uomo che miri, con le sue esatte costruzioni sintetiche, a un fine educativo».[77]

Qui è l'origine del metodo poetico di Balestrini, poiché anche i suoi testi, lo abbiamo visto, «soggiacciono sempre a una rigida struttura formale, linguistica e verbale, che si realizza talora con l'uso ripetuto di un numero limitato di parole organizzate in differenti costellazioni»; qui è in fin dei conti uno degli stimoli decisivi per il recupero dell'epica. Qui, soprattutto, è la fonte di quell'impegno etico – rinforzato dal modello brechtiano – che, lungi dall'essere per principio estraneo all'avanguardia, costituisce piuttosto una delle sue più precipue possibilità.

Si tratta di un impegno etico scevro da protagonismi e anzi consapevole del mutamento storico che li renderebbe inutili se non ridicoli. Un impegno che si sovrappone a quell'idea condivisa dagli altri Novissimi secondo cui è necessario per la letteratura aderire alla contemporaneità[78], non cedendo ad alcuna nostalgia né di natura formale né di natura funzionale. Intendo dire che Balestrini non solo è convinto della necessità di un mutamento radicale per quel che riguarda le forme letterarie, come è proprio delle avanguardie, ma si mostra anche cosciente del definitivo tramonto del ruolo di modello linguistico che la letteratura ha storicamente ricoperto e che via via è andata perdendo.

6. "Un programma di fuoriuscita dal sistema linguistico?" (Corti)

Il problema è fortemente sentito in quegli anni. Nel 1964, non troppo dopo l'esordio del poeta novissimo, Pasolini proporrà *Nuove questioni linguistiche*, quell'intervento capitale (e contestabilissimo, in molti punti[79]) che sancisce la caduta dell'egemonia linguistica degli scrittori ormai scalzati dalla comunicazione di massa, portatrice di una lingua «tecnologica»:

---

[77] Ivi, pp. 35-36. Le due citazioni interne provengono rispettivamente da H. Arp, *Unsern täglichen Traum*, Arche, Zürich 1955, e da W. Jollos, *Arte tedesca fra le due guerre*, Mondadori, Milano 1955.

[78] Una terzina di un testo dei primi anni Sessanta riprende il motivo della qualità dei tempi: «è opportuno desumere il giusto | comportamento in tali tempi avversi | dalle immagini e dalle loro qualità» (sezione XVIII di *"Corpi in moto e corpi in equilibrio"*, in N. Balestrini, *Come si agisce*, cit., p. 28).

[79] Per quel che mi riguarda – a parte i punti specificamente linguistici e sociologici che subito incontrarono contestazione da parte dei vari Calvino, Eco, Spinella, ecc. – il più rilevante è dato dalla seguente affermazione: «La lingua parlata è dominata dalla pratica, la lingua letteraria dalla tradizione: sia la pratica che la tradizione sono due

> appare illusoria l'ambizione di creare attraverso la letteratura (come del resto si è per tanti secoli creduto) i presupposti di una lingua nazionale[80].

Anche prima però, nel '59, ci fu chi come Michele Rago ebbe modo di accennare dalle pagine del "menabò" al fatto che radio, televisione e simili stessero per risolvere il problema dell'unità linguistica nazionale[81]; Rago arrivò a retrodatare agli anni Trenta e Quaranta – in concomitanza con la cristallizzazione della lingua letteraria («un petrarchismo nuovo») – il fenomeno per il quale «anche la lingua d'uso, quella parlata nelle strade, nei treni, nei caffè, si impoveriva, si burocratizzava, si militarizzava, si conformizzava»[82], alludendo alla temperie (o piuttosto alla gabbia) culturale e linguistica prodotta dal Fascismo:

> Chi viaggiò spesso fra il '42 e i primi mesi del '43, nelle tre classi di allora, ricorda dalle conversazioni in treno che la lingua d'uso si impregnava […] di termini burocratici o sportivi, di frasi di giornali umoristici o di termini di bollettino di guerra. Se possiamo rifarci a un ricordo personale, ecco che sin dal 26 luglio quella lingua si sbriciolò, i treni portarono per l'Italia un'atmosfera che spingeva fuori dalla storia il conformismo linguistico di poche ore prima. Iniziativa linguistica e dialetto riprendevano il sopravvento.[83]

Il saggio di Rago prende poi una direzione argomentativa che ci interessa meno (il neorealismo che va verso il parlato), ma fin qui fornisce elementi importanti da un punto di vista cronologico, dato che il conformismo linguistico degli anni Cinquanta e Sessanta ebbe un simile precedente[84], e da un punto di vista ideologico, dato che tale precedente fu connesso ad una dittatura e alle sue politiche culturali. Se quello del boom economico non sarà un regime dittatoriale in senso stretto, è anche vero che il regime neocapitalistico produrrà dal punto di vista della lingua effetti simili, solo molto più organici e durevoli, che non cesseranno da un giorno all'altro con la semplice caduta del dittatore.

I campi di prestigio linguistico citati da Rago possono essere aggiornati – via il bollettino di guerra, ecco la pubblicità e l'industria – come fa Vittorio Coletti in modo che si rivela per noi utile:

> Da tempo ormai gli scrittori non fanno più testo nella grammatica dell'italiano. Sempre più raramente poesie o romanzi, saggi o racconti sono chiamati a fornire modelli di lingua, ad autenticare forme e usi. Insomma: la letteratura ha cessato di condizionare e orientare la lingua, che cerca altrove le proprie autorità: massmedia, pubblicità, industria, sport, politica, ecc. tengono oggi lo scettro linguistico che in passato spettava a poeti e romanzieri.[85]

Nanni Balestrini manifesta la propria presa d'atto dell'impossibilità di costituire un modello, in quanto scrittore, scegliendo di non essere soggetto linguistico attivo – almeno non in senso

---

elementi inautentici, applicati alla realtà, non espressi dalla realtà» (P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche* [1964], in Id., *Empirismo eretico*, cit., p. 6). Postulare una siffatta realtà, che non comprenda di per sé le sue forme linguistiche, è ciò che spinge Pasolini in un orizzonte più di rifiuto che di critica, in quell'orizzonte nostalgico (nostalgico di una situazione che è mista di passato e di ideale) cui ho sopra fatto cenno.

[80] Ivi, pp. 11-12.

[81] Cfr. M. Rago, *La ragione dialettale*, "il menabò", n. 1, 1959, p. 104.

[82] Ivi, p. 109.

[83] Ivi, p. 111.

[84] Ecco che da questo punto di vista viene confermata l'ipotesi di un rispecchiamento del secondo dopoguerra negli anni che la guerra precedettero, come abbiamo visto nel *Sasso appeso* e nei riferimenti di Balestrini al Montale delle *Occasioni*.

[85] V. Coletti, *Italiano d'autore*, Marietti, Genova 1989, p. 11.

tradizionale – e optando, al contrario, come abbiamo visto, per un integrale lavoro di postproduzione su testi già scritti, testi *ready-made*, con una predilezione particolare per gli stralci tolti proprio dalle nuove fonti dell'autorità linguistica, quelli che producono il nuovo «linguaggio corrente» già oggetto esplicito del *Sasso appeso*: i mass-media (si vedano soprattutto i *cronogrammi*, che prelevano "concretamente" dai giornali – cronaca e pubblicità – i propri materiali da costruzione; poi *La violenza illustrata*, l'intero ciclo della *Signorina Richmond*, *Blackout*, *Una mattina ci siam svegliati*), l'industria (i volantini e i comizi di *Vogliamo tutto*), lo sport (*I furiosi*), la politica (presente in tutte le opere). Vi sono anche fonti letterarie, e qualcuna l'abbiamo incontrata sopra, ma esse vengono prese nelle maglie della fenomenologia della comunicazione che i mass-media generano[86], perdendo qualunque crisma di elevatezza e prestigio.

La rinuncia a costituire un modello linguistico non significa peraltro una parallela rinuncia a qualche discorso ideologico, come si potrebbe dedurre sulla base della connessione gramsciana tra «quistione della lingua» e «lotta politica»[87]. Deduzione che di fatto appartiene a Pasolini che, insieme a Sanguineti (il quale analogamente stringe il nesso di «ideologia e linguaggio», ma confidando nella possibilità di un'azione positiva sulla lingua), è il grande letterato gramsciano del periodo: egli associa alla crisi della paradigmaticità linguistica dello scrittore la crisi dell'«impegno» e – citando Majakovskij via Fortini – la «fine del mandato» dello scrittore medesimo[88].

Con l'Eco di *Pesci rossi e tigri di carta* abbiamo visto quale forma di impegno si possa dare in un progetto artistico-letterario d'avanguardia, secondo una tesi già espressa nel saggio *Del modo di formare come impegno sulla realtà*. Quanto a Balestrini in particolare, egli intende configurare la propria azione sulla lingua come critica del linguaggio esistente e, quindi, come critica ideologica dell'esistente (un esistente in senso lato fascista, stando a quanto scritto da Rago) la sua attività intellettuale. Si badi: se in Sanguineti «linguaggio» può essere ritenuto in sostanza un equivalente di «lingua», in Balestrini la scelta del primo termine è frutto dell'intenzione di affrancarsi dalle specificità strettamente linguistiche e dallo stile (ma di stile balestriniano credo sia comunque lecito parlare), dell'intenzione di allargare il problema dalla lingua tecnologica agli effetti che la tecnologia riversa sulla fenomenologia della comunicazione verbale, sul modo di percezione del paesaggio verbale, e non importa se di formazione recente o remota, letteraria o strumentale, scritta o orale.

"La critica del linguaggio" è il titolo della seconda sezione del poema terzo di *Come si agisce*, in cui si presenta una più aperta ostensione degli stralci quali crudi prelievi da tessuti verbali preformati, e per la loro brevità che contrasta con quella che si può supporre essere una locuzione ad ampie volute dei testi di origine, e per la loro calcolata sospensione su congiunzioni e pronomi che non hanno seguito. Siamo insomma di fronte ad una resa più esplicita dei procedimenti utilizzati in tutta l'opera balestriniana degli anni Sessanta, il che vuol dire che essa, tutta, un po' come la filosofia di Wittgenstein, si concepisce come «critica del linguaggio».

Una critica del linguaggio che sembra avere, ancora una volta, presupposti teorici precisi. Il primo e più generale è dato proprio da Wittgenstein, che nella proposizione *4.001* del *Tractatus* (quella cui mi riferivo sopra è la *4.0031*) afferma: «La totalità delle proposizioni è il linguaggio»[89]. Giustificazioni provengono anche da tutt'altro indirizzo di ricerca, poiché quella di Balestrini, essendo rivolta al linguaggio esistente nel senso più proprio, è critica (negativa, per via decostruttiva qui, se mi si concede un uso non derridiano del termine) di qualche attuale *parole*, e non critica della potenziale *langue* – prerogativa tradizionale del poeta, del drammaturgo o del

---

[86] Secondo Brancaleoni (che si appoggia ad una tesi già formulata da A. Guglielmi, *Le tecniche di Balestrini* [1966], in Id., *Vero e falso*, Feltrinelli, Milano 1968), «la selezione non si indirizzerebbe mai verso testi "forti" e pregnanti da un punto di vista espressivo, piuttosto verso testi "qualunque"» (C. Brancaleoni, *Il giorno dell'impazienza*, cit., p. 24). Quel «mai» è facilmente contestabile, considerando le citazioni da Foscolo, Giordano Bruno o Petrarca; è vero piuttosto che i testi prescelti diventino "qualunque" nel *collage* balestriniano.

[87] Cfr. A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale* [1948], Editori Riuniti, Roma 2000[3], p. 250 tra le altre.

[88] Cfr. P.P. Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, cit., p. 12.

[89] L.J.J. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1922], trad. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 2009, p. 42.

romanziere – che di fatto non può risolversi – per il poeta, il drammaturgo, il romanziere – altrimenti che nella produzione (positiva) di un'ulteriore *parole* all'interno di quella stessa *langue* più o meno data e stabile. Il problema di partenza, dopotutto, consisteva proprio nella constatazione che nessun atto letterario di *parole* riesce, nella contemporaneità, ad affermarsi quale modello linguistico.

E comunque, credo, un'ulteriore atto di *parole* avrebbe realizzato al limite un uso critico del linguaggio (più o meno critico) piuttosto che una sua critica in senso proprio. Esemplifico ciò che intendo dire tramite una pagina di Roman Jakobson:

> La lingua quotidiana ha parecchi eufemismi, formule di cortesia, giri di parole, allusioni, espressioni convenzionali. Quando vogliamo che il discorso sia franco, diretto, espressivo, rifiutiamo gli accessori da salotto, chiamiamo gli oggetti con il loro nome, e questi nomi hanno una risonanza del tutto nuova […]. Dal momento in cui facciamo uso corrente di questa parola per designare l'oggetto, saremo all'opposto costretti a ricorrere alla metafora, all'allusione, all'allegoria ogni qual volta vogliamo dare una designazione espressiva. […] In altri termini, quando noi cerchiamo la parola giusta, capace di mostrarci l'oggetto, scegliamo una parola cui non siamo abituati, almeno in quel contesto, una parola violentata. Il termine inatteso può essere tanto l'indicazione figurativa quanto quella vera e propria, secondo che l'una o l'altra sia quella in uso.[90]

Jakobson, è chiaro, fa ancora affidamento alla vecchia formulazione del concetto di straniamento (quella šklovskijana, che rimane meritoria) per nulla aggiornata, quanto meno sorprendentemente, dal punto di vista della linguistica. Per questo si limita a svincolare quello che chiama «realismo» (riconducibile ad un'azione di demistificazione) dal linguaggio strettamente referenziale, seguendo gli andamenti dell'uso linguistico senza penetrarne dialetticamente le strutture. Non così il poeta del *Sasso appeso* e di *Come si agisce*.

Con l'inizio degli anni Cinquanta si è insistito molto sul rapporto dialettico tra *langue* e *parole* ravvisabile nel *Cours* di Ferdinand de Saussure. Charles Bally parlando di *attualizzazione* diceva che «dal punto di vista statico la lingua preesiste alla "parola", e […] la "parola" suppone sempre la lingua», mentre «dal punto di vista genetico l'ordine di priorità è capovolto»[91]. Dal canto suo, dalla sua prospettiva fenomenologica e allargando il discorso alle discipline di competenza, Maurice Merleau-Ponty precisava: «Non appena si distingue, accanto alla scienza oggettiva del linguaggio, una fenomenologia della parola, si dà l'avvio a una dialettica per mezzo della quale le due discipline entrano in comunicazione»[92]. Rimanendo nell'egemonica Francia, nel '64, lo stesso anno delle pasoliniane *Nuove questioni linguistiche*, vengono pubblicati gli *Eléments de sémiologie* di Roland Barthes, i quali, ritornando alla lettera su concetti saussuriani, ne ripropongono nel secondo Novecento la perdurante validità:

> la Lingua non esiste perfettamente se non nella «massa parlante»; si può utilizzare una parola solo se la si preleva nella lingua. D'altro canto, la lingua è possibile soltanto a partire dalla parola: storicamente i fatti di parola precedono sempre i fatti di lingua (è la parola a far evolvere la lingua) e, dal punto di vista genetico, la lingua si costituisce nell'individuo mediante il processo di apprendimento della parola che lo circonda […]. Insomma, la Lingua è insieme il prodotto e lo strumento della parola: ci troviamo di fronte a una autentica dialettica.[93]

---

[90] R. Jakobson, *Il realismo nell'arte* [1962], trad. di G.L. Bravo, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* [1965], a c. di T. Todorov, Einaudi, Torino 2003, pp. 99-100.

[91] C. Bally, *Linguistica generale e linguistica francese*, cit., p. 114.

[92] M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia del linguaggio* [1951], in Id., *Segni*, trad. di G. Alfieri, Net, Milano 2003^2, p. 119.

[93] R. Barthes, *Elementi di semiologia. Linguistica e scienza delle significazioni* [1964], trad. di A. Bonomi, Einaudi, Torino 1966, p. 19. Si legga F. de Saussure: «la lingua non è completa in nessun singolo individuo, ma esiste perfettamente soltanto nella massa» (*Corso di linguistica generale* [1916], trad. di T. De Mauro, Laterza, Roma-Bari

È in questa dinamica dialettica che Balestrini sembra inserire la propria azione, applicandola alla *parole* che produce la *langue* e insieme ne fa uso per prodursi. Egli attua un'interessante sintesi dei due punti di vista, quello diacronico e quello sincronico, producendo una *parole* che non suppone una *langue* ma altra *parole*, mostrando come si possa allontanare di un grado la preesistenza della *langue* nella sua qualità di sistema disponibile, e cedere il campo ad una *parole* più che disponibile dispotica.

Questo può significare – come dirà Maria Corti – che «prodotti del tipo di *Come si agisce* denunciano un programma di fuoriuscita dal sistema linguistico, di momentaneo esilio dalla lingua»[94]? Il programma di Balestrini sembra essere semmai di penetrazione in tale sistema, attraversando una soglia che conduce dalla *parole* alla *langue* su di un piano non diacronico, genetico (impraticabile per un singolo individuo) bensì sincronico, statico. Scrive infatti Barthes, riferendosi al rapporto fra *parole* e sintagma, e quindi tra *parole* e *langue*:

> la parola può essere definita […] come una combinazione (varia) di segni (ricorrenti); tuttavia, al livello della lingua stessa, esistono già taluni sintagmi cristallizzati […]. La soglia che separa la lingua dalla parola può dunque essere fragile, giacché essa è qui costituita da «un certo grado di combinazione» […]. Saussure aveva notato di sfuggita questo fenomeno: «[…] c'è probabilmente tutta una serie di frasi che appartengono alla lingua, e che l'individuo non deve più combinare in proprio».[95]

Quando all'interno di *Linguaggio e opposizione* si parla «dello sclerotico e automatico abuso di frasi fatte e di espressioni convenzionali»[96] viene rilevato un fenomeno in sé banale. Ma se traduciamo tale fenomeno nei termini saussurian-barthesiani appena detti, allora cogliamo quel lembo di intersezione fra *parole* e *langue*, che ha natura combinatoria, agendo sul quale (in maniera appunto combinatoria) Balestrini si pone criticamente, puntando se non a sciogliere almeno a mostrare in tutta la sua evidenza il nodo attraverso cui la *parole* ha funzione di *langue*.

Si tratta di un nodo che ha portata ideologica cruciale, poiché questa rifunzionalizzazione della *parole* come *langue* (che Balestrini, dopo averne osservato il già largo manifestarsi, si limita ad esasperare e portare a rottura) veicola contenuti e strutture predeterminati – ma storicamente predeterminati – come se fossero naturalmente insiti nella lingua, come se fossero in ultima istanza dati naturali. Una lingua, pur essendo un prodotto di cultura, informa con le sue strutture il pensiero della civiltà cui appartiene in maniera tanto profonda da cancellare il suo carattere di formazione storica: «noi pensiamo un universo che la nostra lingua ha già modellato»; «la realtà viene prodotta di nuovo mediante il linguaggio. Chi parla fa rinascere con il suo discorso l'evento […]. Chi lo ascolta coglie prima di tutto il discorso e, attraverso questo discorso, l'evento» dice Émile Benveniste[97] sintetizzando limpidamente quelle riflessioni, dalla marxista all'analitica, impegnate a demistificare la presunta neutralità del linguaggio; e accennando – nel rapporto fra chi parla e chi

---

2007, p. 23); «la lingua è necessaria perché la *parole* sia intelligibile e produca tutti i suoi effetti; ma la *parole* è indispensabile perché la lingua si stabilisca; storicamente, il fatto di *parole* precede sempre. […] D'altra parte, solo ascoltando gli altri apprendiamo la nostra lingua materna […]. Infine, è la *parole* che fa evolvere la lingua […]. V'è dunque interdipendenza tra la lingua e la *parole*; la prima è nello stesso tempo lo strumento e il prodotto della seconda» (ivi, p. 29). Per il rapporto fra *langue* e *parole*, a parlare di dialettica fu H. Frei in *Langue, parole et différenciation*, "Journal de psicologie normale et pathologique", n. 45, 1952 (lo segnala Tullio De Mauro nelle note alla citata edizione italiana del *Cours*, pp. 385-386).

[94] M. Corti, *La lingua e gli scrittori, oggi*, cit., p. 105.

[95] R. Barthes, *Elementi di semiologia*, cit., p. 21 (Barthes rimanda al Saussure citato in R. Godel, *Les sources manuscrites du Cours de Linguistique Génerale de F. de Saussure*, Droz, Minard 1957, p. 90).

[96] N. Balestrini, *Linguaggio e opposizione*, cit., p. 196.

[97] É. Benveniste, *Tendenze nella linguistica generale* [1954] e *Uno sguardo allo sviluppo della linguistica* [1963], entrambi in Id., *Problemi di linguistica generale* [1966], trad. di M.V. Giuliani, il Saggiatore, Milano 1971 (cfr. pp. 13 e 34).

ascolta – ad una potenzialità che i detentori dei mezzi di comunicazione di massa – nelle dittature come nelle democrazie – hanno sempre dimostrato di tenere in massima considerazione.

Siamo di fronte a quell'anti-naturalismo (il naturalismo si affida propriamente alla *constatazione*) che caratterizza le più avanzate ricerche artistiche del Novecento, per le quali è programmatica la critica di linguaggi consolidati al punto di essere ritenuti naturali. Possiamo dire che Balestrini, posizionandosi su questa linea (che egli riconosce esplicitamente nel paratesto che accompagna *Tape Mark I*), operi da guastatore di un linguaggio fatto di formule e verdetti, di un pensiero che trova nella constatazione e non nella critica la sua modalità prevalente.

La cogenza della sua opzione è più evidente se si collega tutto questo con la situazione storica specificamente italiana, in cui non solo i fiorenti mass-media promuovono un linguaggio semplificato e stereotipico, colmo di moduli ricorrenti, di espressioni già pronte, *ready-made*, ma lo promuovono in maniera tanto più efficace in quanto manca in Italia una lingua nazionale unitaria in senso diatopico e diastratico, avendo perciò la possibilità di imporsi largamente col colmare un simile vuoto. Se dunque Balestrini con i suoi assemblaggi e con i suoi *collage* di derivazione paleoavanguardistica agisce sulla *parole* (in quanto versione linguistico-letteraria del *ready-made*), ciò si deve molto poco ad una volontà epigonica (tesi sostenuta innumerevoli volte e da innumerevoli lettori, dal Pasolini di "Officina" – che poi negli anni Sessanta cambierà idea, almeno su questo punto – a Franco Fortini, per dire i nomi più autorevoli[98]) e assai più all'intelligente applicazione di una tecnica – fra le disponibili – che pare efficacissima per svolgere un preciso lavoro critico sulla società contemporanea.

Corti sostiene giustamente che la lingua di quella fase storica, la nascente lingua tecnologica, non è «privilegio della classe borghese»[99], come già era stato detto da Umberto Eco[100]. Non per questo, però, operare criticamente su quella lingua in funzione antiborghese deve essere il frutto di una «semplificazione di tutta una problematica linguistica»[101], perché il fatto stesso che centri di elaborazione e di diffusione della «lingua tecnologica» – si sia o meno d'accordo sulla definizione – siano i mass-media, mezzi di produzione di proprietà della borghesia (o, se si vuole, della neo-borghesia), autorizza operazioni critiche sulla lingua in senso antiborghese. Oltretutto l'azione critica viene condotta da Balestrini ad un livello specifico, che è quello visto sopra parlando del meccanismo tipicamente borghese di regressione che porta lo storico ad essere inteso come naturale, il segno come significante, e la *parole* come *langue*. Allora non solo la non appartenenza esclusiva di quella lingua alla classe borghese non inficia il significato critico dell'operazione, ma ne aumenta la portata proprio in quanto interessa la società in modo trasversale.

Antonio Loreto

---

[98] Cfr. P.P. Pasolini, *La libertà stilistica*, cit. (che prende di mira Sanguineti, Pagliarani e Arbasino, ma l'argomentazione è estensibile a tutta la nascente neoavanguardia) e F. Fortini, *Due avanguardie* [1966], in *Avanguardie e neo-avanguardie*, a c. di G. Ferrata, SugarCo, Milano 1966.

[99] M. Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, p. 129.

[100] Cfr. A. Barbato, *Da Dante a Granzotto*, con interventi di A. Moravia e U. Eco, "L'Espresso", 24 gennaio 1965, p. 11.

[101] M. Corti, *Il viaggio testuale*, cit., p. 129.

VINCENZO FRUNGILLO

ALDILÀ DELLA FINE

Dall'eroina alienata nei segni della metropoli del dopoguerra al corpo nero o alla variante assenza delle egloghe, fino ad arrivare alla perdita dei nomi nello squassante gioco in borsa de *La ballata di Rudi*, la poesia di Pagliarani sembra delineare e anticipare le ragioni di un salto antropologico. Se infatti un poeta come Pasolini poteva ancora riflettere sull'idea di Paese e sulle degenerazioni possibili del suo costume, è vero anche che un poeta come Pagliarani sembrava già parlare da un luogo che fosse oltre la fine: sembrava di già poetare in un paesaggio abitato da quelle che Giorgio Cesarano ha definito "le personalità dell'assenza":

> «Ciascuno, nella cerchia, è parlato. Detto. Descritto. In presenza o in assenza. Sempre in un sotteso terrore. L'economia politica, trapassata corpo ed anima in psicologia politica, produce la personalità come la Cosa che è Detta, la rappresentazione coniata del valore creditizio, la carta di credito che torna, a ogni giro-girone circolatorio del giorno-ciclo, accresciuta di un profitto d'assenza. Essere nella cerchia: sussistere nella figura di sé, erogarvisi co-edificandola, questo prodotto collettivo che è la personalità dell'assenza» **(1)**

E l'economia politica ossia "l'amministrazione delle vite" nella loro sfera più intima è un fattore sopranazionale, è cioè un'idea che pervade le vite e cancella l'idea di Paese. Nessuna idea di Paese quindi ma solo un'assenza funzionale al mercato, un'assenza valida per tutti. Questa intuizione di Cesarano viene teorizzato oltralpe da Michel Foucault in una serie di interventi al *College de France* dove ad esempio lo scrittore e filosofo francese diceva nel 1976:

> «Attraverso l'economia politica della popolazione si forma tutta una rete di osservazioni sul sesso. Nasce l'analisi dei comportamenti sessuali, delle loro determinazioni e dei loro effetti, al limite tra il biologico e l'economico.» **(2)**

Difficile quindi riscontrare un carattere nazionale, un'antropologia del tutto locale. Dal boom economico dell'Italia del dopoguerra alla volontà comune di giocare in borsa, tutti i personaggi del poema di Pagliarani cercano l'arricchimento personale assecondando un processo planetario che ha in se stesso lo svuotamento, la perdita: la preparazione del nostro attuale paesaggio.
Questa lettura viene incoraggiata nel 1968 con le egloghe di *Lezioni di fisica e Fecaloro*. Il testo che inaugura il libro è indirizzato a Franco Fortini, al poeta che più di tutti in quegli anni, ha analizzato gli istituti e gli strumenti poetico-letterari alla luce della società di massa e delle sue forme di potere. Il titolo dell'egloga è *Concludendo un finale* e forse il finale che continua è anche una risposta che ancora si deve al grande critico e poeta. Fortini proprio nel 1968 ha pubblicato due saggi polemici nei confronti delle Nuove Avanguardie nei quali si rimprovera il gruppo di concepire la poesia come "negazione radicale" contro "il compromesso dell'incarnazione" o della "mediazione formale." Fortini, prendendo di mira Perlini scriveva:

> «Il paradosso dell'Avanguardia […] è quello di non accettare l'incarnazione (è peccato di spiritualismo, sempre…), di rifiutare quello che qui viene chiamato il "compromesso" (connotandolo come spregevole e ambiguo) e che è invece, molto semplicemente, l'opera nella sua oggettività.» **(3)**

Con i suoi argomenti, Pagliarani risponde alle critiche di Fortini**(4)**, ma allo stesso tempo ci dice qualcosa sul senso generale del fare poesia nella società italiani avviata al capitalismo pienamente compiuto. La questione estetica è la raffigurazione di un corpo in un contesto di alienazione radicale.

La propensione del poeta Pagliarani, anche se frustrata, resta realistica. Il poeta emiliano cerca di scrutare i motivi che portano alla scomparsa dell'esperienza. La lettere a Fortini rende ragione di questo. Scrive Pagliarani:

> L'angoscia intellettuale della gioventù quando scopre insufficiente
> L'intelletto, cioè la capacità della ragione di distinguere
> Com'è lontana, Franco: era quella che chiamavamo
> angoscia esistenziale? **(5)**

La lettera comincia con una domanda retorica. Il poeta giunge subito *in media re* e sembra descrivere lo scenario sociale dell'inizio del ventunesimo secolo. Ciò che manca è l'angoscia esistenziale, la percezione della propria morte, della propria essenza finita. Questo il motivo della mancanza d'intelletto ossia la capacità di distinguere le cose, di salvarsi o difendersi dall'indifferenziato. Allora è chiaro che la perdita del corpo, ma ancora prima la perdita del dolore per quest'assenza, comporta l'incapacità di distinguere e quindi di individuare le identità. Infatti scrive il poeta emiliano che "ancora più grave" è la mancanza della "carnale scoperta dell'amore sintesi":

> […]Perché è lontana anche la carnale
> Scoperta dell'amore sintesi
> E dell'insufficienza anche di questo
> Sapendo perfino che cosa vuole di più
> -Ma più capisci e più ami più pesa la tua parte d'Atlante
> Lo so perché lo dirò ma in un certo contesto
> Solo a dirlo mi sento grottesco
> La forza. Senza forza
> Amore e intelletto nemmeno servono
> A definire se stessi, ma per quant'altro poco sappia della vita
> Quanto attrito che brucia, assieme come sono stridenti! **(6)**

Ciò che non impedisce la *Vermittung*, è che non esiste un corpo, una presenza carnale. Con questo siamo fuori dalla Storia e nella pura pulsione. Il poeta, che ha cantato la fine del corpo *ideale* con la ragazza Carla, presenta uno scenario storico e letterario in cui la presenza del personaggio e dello spazio mondo che ad esso si riferisce non è garantito né dalla "progettualità esistenziale" (dall'angoscia di fronte alla morte), né dall'intelletto, né dall'amore. I corpi che mancano d'amore, angoscia ed intelletto non hanno figura, sono privi d'immagine. Questi versi spezzati ed ipermetropi riproducono lo spasimo dell'alienazione, il reiterarsi della dispersione. Questo passaggio rende chiaro, sotto una prospettiva microcosmica, quello che sembra essere la percezione comune dei nostri giorni: ciò che resta sono dinamiche di deterioramento più ampie e planetarie che preannunciano qualcosa d'altro, un mondo profondamente diverso nelle dinamiche di formazione dei sé. L'unico elemento che Pagliarani riconosce in quanto agente del reale e della stessa versificazione è "la forza". Ritorna la forza come centro della poesia. Pagliarani lascia scritto in un verso apodittico e sublime allo stesso tempo che "senza forza[,] amore e intelletto nemmeno servono a definire se stessi". Per sostenere un mondo, "la tua parte di Atlante", c'è bisogno di forza. Questa affermazione ricorda la matrice epica della poesia di Pagliarani. Nei suoi versi soggiace sempre la battaglia, il *polemos*. L'epica, ossia la grande narrazione in versi, parte proprio dalle ragioni che portano alla dispersione di un mondo, prima ancora che da una necessità di fondazione. La stessa versificazione è sempre consapevolezza della fine e insieme auspicio di qualcosa di nuovo.
La ballata di Rudi è il punto di snodo del lavoro d'osservazione fatto da Pagliarani nel corso degli anni sessanta e settanta. Qui il poeta mette in scena, come se si trattasse di una sceneggiatura cinematografica, personaggi destinati a perdersi nella nuova legge dell'economia mondiale. Sono personaggi italianissimi, ma hanno in sé qualcosa di universale.

Ciò che conta, scrive Pagliarani, non è "la verifica ma la falsificazione di una proposizione"; e se è vero che chi legge il poema può riconoscere personaggi e costumi attuali del nostro Paese, è anche vero che all'altezza del capitolo *Adesso la Camilla gioca in borsa* i vari Rudi, professionista dell'animazione, di feste e di distrazioni di massa come il nostro attuale capo di governo; la vicenda di Armando, lavoratore onesto tentato dal guadagno facile e illecito; il cardinale Ratzinger, futuro Papa dell'ingerenza nelle questioni etico politiche del mondo laico; la stessa Milano "Inverno e Milano e la mia dannazione è a suo agio", scompaiono per fare spazio a ragioni macroscopiche della perdita. Anche i luoghi svaniscono.
Si ripete la stessa struttura che abbiamo incontrato ne *La ragazza Carla,* che si conclude con un coro finale e con lo svanire del paesaggio.

Carla non lo sapeva che alle piazze
alle case ai palazzi periferici succede
lo stesso che alle scene di teatro: s'innalzano, s'allargano
scompaiono, ma non si sa chi tiri i fili o in ogni caso
non si vede […] **(7)**

Lo spazio scompare e il motivo dello scomparire della scena *non si vede*. Quella stessa precisione geografica, manifestata dal poeta all'inizio del suo poemetto, viene ora spezzata. Si spezza il realismo della rappresentazione per far entrare in quello stesso spazio assenze che pesano. Ed è seguendo questo filo che il poeta ci dà l'ultima indicazione sul suo eroe:

Parlano di Rudi, ipotesi sul nostro? lui in ogni caso è morto
nei primi Sessanta, in Svizzera, durante una cura del sonno.
(Chi dice che era già stato segnato dalla guerra
per via di un paracadute che non si aprì nel lancio,
quindi morfina come cura prima, eccetera; chi dice che non ha retto
alla durezza dell'ultimo giochetto). **(8)**

Come ne *La ragazza Carla,* in cui il poeta dichiara che l'ispirazione per il personaggio della sua eroina è venuta dal caso di una donna che si addormentava di sabato dopo aver preso delle pillole per poi risorgere il lunedì, annullandosi del tutto nel ciclo della macchina lavorativa, così ne *La ballata di Rudi* il personaggio principale scompare, non per morte tragica, ma per una cura del sonno. Svanisce come ennesima "personalità dell'assenza". Da questo punto in poi l'attenzione del poeta non è più di natura sociologica, o comunque il suo sguardo si sposta sulle ragioni della dispersione: la ragione totalizzante delle nuove tecnologie (*Un computer come giudice*), la scienza, l'economia. Succede una fantastica resa di poetica nel capitolo *I problemi sociali*:

[...] Ora non c'è ora non c'è spreco
[di luce di giorno che basta
se sospetto di luce provvisoria
voi con molta disciplina organizzate il vostro capitale detto storia
misura misurata ogni momento con metro impassibile dei ritmi
lunghi che segnano nel tempo
e io che me ne faccio? il tallone d'Achille ora è la gioia
è da qui che io entro. **(9)**

Dove immagino la "gioia" come la necessità di inventare un nuovo linguaggio, un linguaggio altro dai codici della "disciplina del capitale". Perché la mancata mediazione formale obbliga a due strade: o l'arrendersi alle pulsioni carnali controllabili e direzionabili dalla pornocrazia mondiale (sua variante è il terrore), o accettare fino in fondo la fine, proseguire il finale. In quest'ultimo caso abbiamo un passaggio di livello: si è oltre ogni rappresentazione o nostalgia di rappresentazioni possibili, oltre la fine di ogni idea di Paese, ma dentro il midollo pulsante del linguaggio. Il poeta

parla del compito stesso del fare poesie, dell'azione poetica. Bisogna agire con gioia, ossia accettare la fine nel corpo stesso del linguaggio. Non fare certo come Pasolini, diventare per tutti scandalo vivente del linguaggio in una rinnovata parabola cristologica, ma agire poeticamente, ricordando che la fine di ognuno, la nostra mortalità, la nostra struttura mobile di esseri senzienti, è scritta nel Dna di ogni locuzione. Solo in questo caso si evita il rischio di un'automutilazione del senso della fine, dell'angoscia, della tragedia, della morte che forma da sempre gli individui d'occidente. Bisogna stare nella fine e aspettare con gioia il nuovo.
In conclusione al poema *La ballata di Rudi* resta solo l'immagine del mare. Un'immagina già anticipata nel capitolo *A spiaggia non ci sono colori*. In questo capitolo leggiamo:

A spiaggia non ci sono colori
la luce quando è intensa uguaglia
la sua assenza
perciò ogni presenza è smemorata e senza trauma
acquista solitudine
Le parole hanno la sorte dei colori
disteso
sulla sabbia parla un altro
sulla sabbia supino con le mani
dietro la testa le parole vanno in alto
chi le insegue più
bocconi con le mani sotto il mento
le parole scendono rare
chi collega più
sembra meglio ascoltare
in due
il tuo corpo e tu
ma il suono senza intervento è magma è mare
non ha senso ascoltare
il mare è discreto il sole
non fa rumore
il mondo orizzontale
è senza qualità
La sostanza
è sostanza è sostanza indifferente
precede
la qualità disuguaglianza. **(10)**

La prima immagine del mare è offerta come un miraggio, una rivelazione di ciò che sarà, una sospensione dal tempo della narrazione. Un cut up che spiazza, un momento di sospensione in cui le ragioni superiori prendono parola. Il protagonista è separato dal suo corpo, non è più in grado di ascoltare le parole, si perde nell'indistinto, perché il suono senza intervento (senza "forza") "è magma è mare". Forse non è un caso che il capitolo successivo inizi con questi versi:

In luglio
l'omino ha dei compiti fa
previsioni sulle
crisi cosmiche e guarda sorridendo Su alcuni tavoli
cilindri di legno grandi e piccoli [...] **(11)**

Ma poi in finale di poema leggiamo la famosa chiosa:

Ma dobbiamo continuare
come se

non avesse senso pensare
che s'appassisca il mare.

Lì dove il mare era la sostanza orizzontale dell'assenza di qualità qui diventa il discrimine e il principio di speranza: ossia la possibilità che la marea che decide la storia possa ritornare a stendersi sulle vicende degli uomini; la speranza che non si appassisca il mare.

Vincenzo Frungillo

Note.
(1) Giorgio Cesarano, *Manuale di sopravvivenza*, Dedalo, Bari, 1974, *cit.* dal sito internet *www.nelvento.net*
(2) Michel Foucault, *La volontà di sapere,* Feltrinelli, Milano, 1988, tr. ita., *La volonté de savoir*, Gallimard, Paris, 1976, p. 27.
(3) Fortini Franco, *Avanguardia e mediazione,* in *Verifica dei poteri*, Einaudi, Torino, 1989, p. 77. Cfr. inoltre Fortini Franco, *Due avanguardie, op. cit.* pp. 60-72.
(4) Il dialogo con Fortini è motivato anche dal giudizio positivo che quest'ultimo aveva espresso nei confronti della *La ragazza Carla.* Tra i due si era istaurato un dialogo promosso dal critico che vedeva nel poeta emiliano una felice eccezione rispetto alle neo-avanguardie.
(5) Pagliarani Elio, *Lezioni di Fisica e Fecaloro, Tutte le poesie,* Milano, 2006, p. 161.
(6) *Ibidem* p. 161-162.
(7) Pagliarani Elio, *La ragazza Carla,* p. 151.
(8) Pagliarani Elio, *La ballata di Rudi, Ibidem op. cit.* p.319.
(9) *Ibidem, op. cit.* pp. 317-318.
(10) *Ibidem op. cit.* pp. 271-272.
(11) *Ibidem* p. 273.

VINCENZO BAGNOLI

ROBERTO ROVERSI – ITALIA SEPOLTA

L'opera di Roberto Roversi nel secondo Novecento e ancora ai nostri giorni costituisce sicuramente uno dei più validi esempi di come la poesia possa, pure nel contesto difficile della contemporaneità (con tutti i limiti che quindi contraddistinguono la comunicazione mediale, condizionata dai grandi *assets* schierati dall'industria culturale e quindi orientati secondo logiche di mercato o profitto, quando non esplicitamente di potere), conservare una funzione critica di *presa sul reale*. Il risultato più evidente è, a mio avviso, proprio la raccolta *L'Italia sepolta sotto la neve*, gigantesco *work in progress* in continuo ampliamento, di cui sono uscite dal 1984 varie parti ora raccolte in edizione accresciuta insieme a parti inedite (volume fuori commercio, Pieve di Cento, AER Edizioni, 2010: comprende le tre parti già edite: *Il tempo getta piastre nel Lete*, *Fuga dei sette re prigionieri*, *la natura, la Morte e il Tempo osservano le Parche*, contenenti 254 poesie; il lungo poema *Astolfo trasforma i sassi in cavalli* e le *Trenta miserie d'Italia*).

Per valutarne appieno il significato, è necessario ripercorrere alcune peculiarità del precedente percorso roversiano: proprio attorno al 1968, quando il «salto antropologico» degli anni Sessanta descritto da Pasolini arrivava a produrre una vistosa sovversione delle pratiche linguistiche nel vivo dei corpi sociali e della comunicazione di massa, non più quindi nel chiuso della pagina laboratorio delle avanguardie, Roversi seppe farsi autore di una proposta di grande sensatezza davanti alla crisi del linguaggio. Mentre gran parte della poesia italiana si lasciò scavalcare dagli eventi e sembrò perdere ogni spinta propulsiva, limitandosi a seguire per inerzia traiettorie ormai eccentriche e fatalmente destinate al silenzio (eccessi intraverbali, pollini poetici, disseminazioni liriche, onfaloscopie minimaliste), la soluzione roversiana sembra tracciare il paradigma di una possibilità diversa: la possibilità di non essere esclusa dal flusso delle comunicazioni e al tempo stesso di non essere inclusa nel *mainstream* retorico, una posizione di relativa indipendenza capace al tempo stesso di sintonizzarsi con i codici attuali e di interagire con essi.

Il problema che Roversi si pose con significativo anticipo era infatti quello dello scrittore che non vuole rinunciare né a partecipare al proprio tempo né all'autonomia critica del proprio sguardo, che vuole continuare a fare della poesia, con Kant, «l'arte di dare a un libero gioco dell'immaginazione il carattere di un compito dell'intelletto». Dopo aver iniziato, come molti nel dopoguerra, dalla pubblicistica, dalla rivista militante («Officina») e dopo aver pubblicato con Feltrinelli, Rizzoli, Mondadori, Einaudi, respinse infatti il sistema produttivo delle grandi case editrici, delle grandi tirature e del capitale, centrato su produzione e consumo (e sulle parole d'ordine delle «mode», sulle «veline degli ordine dall'alto»), a favore dell'autoproduzione. A prima vista potrebbe dirsi scelta di retroguardia, reazionaria nel suo volersi autoescludere dal nascente sistema italiano dei mass media: ma in realtà fu proprio questa ad assicurargli possibilità operative interessanti negli anni di più profonda crisi e trasformazione, fra il 1968 e il 1977, e poi nel periodo seguente che vede affermarsi il flusso retorico «ininterrotto» di una teletrasmissione continua, 24 ore al giorno.

Tale scelta infatti rivela la precoce consapevolezza che optare per l'editoria di profitto, «in cambio di un caduco aumento di potere pubblico o sul pubblico è una condanna a una continua, sotterranea sterilizzazione, un'autentica *Zerstörung der Vernunft*, distruzione della ragione», come scrisse su «Officina» già nel 1959 in *Lo scrittore in questa società*. La capacità delle lettere di dialogare con altre discipline nell'ambito del clima pseudo-liberale del neocapitalismo induce Roversi a una cautela etica, giacché egli nota che questo clima rischia di ridurre l'insieme vivo della cultura ad aride tecniche, private di ogni facoltà interpretativa-critica e facilmente riassorbite dal potere, e che perciò da tale «neopositivismo» la «cultura è esaltata come *instrumentum regni*» o altrimenti rimossa. In un articolo di poco successivo, *La cultura della destra*, giunge (stupefacente, nella sua attualità) la misura dell'integralismo di questa cultura; la «nuova responsabilità»

dell'intellettuale non è quindi «un rifiuto preconcetto e polemico della realtà», ma una «contrapposizione più consapevole» e quindi «più cattiva e scaltra». Nella stessa direzione andava la polemica con «il Verri» e con la piattaforma di poetica da cui si sviluppa la Neoavanguardia, sviluppata tra 1962 e 1964 fra «Rendiconti» e i «Quaderni Piacentini»): in particolare con il rischio di assumere una posizione scientista, tendenzialmente avalutatativa e aideologica, che nel tentativo di superare i limiti dell'umanesimo generico a favore di un'indagine scientifica finisse però col rivendicare nuova autonomia e neutralità attraverso la tecnica, esponendosi alla minaccia di ricadere nello specialismo («una forma di orgoglio della mente, di tipo accademico o liederistico-mondano, tipico di chi può permettersi "tutto", o si illude almeno»). Roversi contrapponeva all'iperbole e all'eccesso, di cui si sostanzia anche la cultura della destra, «una verifica linguistica da compiersi con autentica freddezza e con l'attenzione specifica di chi opera su un corpo piagato»: il suo contraddire «l'ottimismo intelligente, un po' scettico, per nulla rozzo dell'ufficialità», non significava tuttavia cedere a una nuova «abdicazione», quella della nostalgia pasoliniana per un «mondo precedente».

Già nella raccolta *Dopo Campoformio* (il cui titolo stabilisce un dolentissimo paragone politico tra la celebre delusione foscoliana e l'Italia del dopoguerra) Roversi mostrava di essersi lasciato alle spalle la nostalgia, rivelando come i due mondi, passato e presente, che il neorealismo spesso contrapponeva si fossero di fatto già compenetrati nelle forme ibride di una periferia che va allargandosi, nella quale la guerra sembra protrarsi, nella forma dell'industria, come un conflitto senza più ideali, come un freddo funzionare. La dimensione tragica sostanziata da un esistenzialismo basato sulla corporeità dell'esserci, dimostra che la stessa poesia abbandona il soggetto lirico a favore di un io-situazione definito dal continuo rapporto con il paesaggio. La medesima prospettiva ridefinisce anche la nozione dell'impegno. Nel 1962, nell'articolo *La settima Zavorra* , Roversi specificava che la rabbia non deve restare «*in corpore litterae*» ma farsi «rabbia politica»: non un vago impegno a livello di contenuti, né tanto meno la speranza di «*fare* la rivoluzione», ma un tentativo di mettere a punto «strumenti diversi» per una «funzione diversa della letteratura e del lavoro intellettuale». Infatti «i problemi della letteratura non sono rappresentati dalla letteratura ma dalla lingua», intesa non come organismo da laboratorio, da cui distillare teorie *in vitro*, bensì come prassi *in vivo* nel tessuto sociale della comunicazione. Siamo così al nucleo del dibattito di quegli anni, che coinvolge anche altri, come Vittorini, Fortini, Guglielmi, Eco, variamente impegnati a rivendicare una specificità della letteratura nell'essere politica, specificità che in molti casi finisce per riproporre pregiudizi di separatezza antichi (e la sovrabbondate enfasi allegorica di certe argomentazioni dovrebbe già esserne indice) o nuovi.

Siamo al cuore della poetica roversiana: nell'aprile 1965, in «Paragone Letteratura», ad accompagnare una prima selezione delle *Descrizioni in atto* (esperienza poetica nata sulla scorta del romanzo *Registrazione di eventi*), Roversi pubblicava un importante intervento sulle proprie scelte (stilistiche e «operative»): se «il mondo stride, non come l'upupa della leggenda ma come un organismo che si muove, si svolge e rivolge, non dà tregua spietato», allora «anche la poesia, lasciate le propaggini del Parnaso (magari adattate con un ritocco scenografico) siede a un tavolo e ascolta; impara e scorda di cantare. Si è fatta conoscenza e intelligenza, retorica delle idee, conguaglio dei problemi, scienza del linguaggio». Nel denunciare il velleitarismo poetico-politico del mestiere intellettuale, Roversi si rivolgeva precisamente contro le sue garanzie istituzionali, la tendenza alla separatezza insita nello stesso operare nel chiuso di teorie e «nell'attesa perfida dello spettacolo», e quindi anche contro miti e riti marxisti, per appellarsi a un Gramsci *autre*, quale la stessa critica più avvertita ha iniziato a scorgere solo più tardi, nel pieno manifestarsi dei nuovi assetti sociali e della nuova comunicazione massmediale. Ma soprattutto si rivolgeva contro la stessa «autorità» dell'autore, L'intervento è per molti aspetti scandaloso e suscita una reazione di Fortini, cui fa seguito una lunga polemica. Ma quello di Roversi non era solo utopismo rivoluzionario (e del resto la Dodicesima descrizione, che invita a non fidarsi della buona fede dei dotti, reclamava di «non volere il mondo migliore ma diverso»): la sua proposta infatti non consisteva nell'invitare la letteratura a disputare nel caldo della storia, bensì, in quanto

comunicazione, a rivolgersi contro le condizioni del suo darsi. Chiamando in causa le responsabilità umane, la tensione del linguaggio rifiuta la posizione dello spettatore privilegiato per stare nel cuore della catastrofe (sempre la Dodicesima descrizione: «mescolarsi ai lebbrosi»), «contendendo alla inesorabile frana della "mistificazione" i pochi esigui palmi di terreno morale necessari per sopravvivere». Con lucidità era denunciato insomma l'inganno implicito nello statuto dell'intellettuale che crede di poter condurre il proprio compito di osservatore dall'alto, quando si trova in realtà coinvolto, dall'interno dell'industria culturale, nella falsificazione del linguaggio operata dal potere: il modo in cui il potere della macchina editoriale offre lo spazio per la costruzione di un ascolto passando attraverso una presupposizione di autorità, un piedistallo (o podio) che sostituisce la dimensione della condivisione. E del resto intervenendo pochi anni dopo in un'inchiesta sul pubblico dei lettori, dimostrava la lucida consapevolezza che la questione era ormai scrivere non *per*, ma *contro*: anche contro la letteratura e contro se stesso, nella denuncia autocritica dell'impossibilità del ruolo dell'intellettuale, che s'immaginava centrale e direttivo, e soprattutto in grado di criticare l'esistente, mentre è ridotto, attraverso la sudditanza al linguaggio elaborato del potere, a confermarlo (*Per chi si scrive un romanzo, per chi si scrive una poesia*, in «Rinascita», 10 novembre 1967).

Lo stesso titolo della raccolta è rivelatore: quello che Roversi proponeva al lettore non è un'ambiziosa immagine del mondo, compiuta e conclusa, ma l'«atto» stesso del rappresentare. L'autore s'include nella propria cartografia *in progress* e si espone così, nell'«atto» di descrivere, alla sorveglianza critica del lettore. *Le descrizioni in atto*, «radiografie del terrore contemporaneo» con le quali il poeta ha voluto raccontare gli anni Sessanta, propongono quindi già, in abbozzo, una «mappa totale della distruzione» in cui libri, giornali, voci della folla e dei telegiornali, didascalie, pubblicità, radiocronache, brani lirici, filosofia e sociologia, epica degli «antichi poeti» e norme di legge vengo a coesistere, come recita un *refrain* del testo, «nello stesso tempo e in uno spazio contiguo». Ad agire non è assolutamente la logica del *collage*, quindi il piacere dell'accumulo materico, l'iperbole dell'eccesso combinatorio, ma una volontà di costruzione e di racconto che va oltre il semplice «montaggio»: è vera e propria «regia», che coordina i punti di vista, i movimenti di questo, gli zoom, costruendo lo stile sotto gli occhi del lettore.

L'idea che il linguaggio sia subito dall'intellettuale, prima di essere imposto con la scrittura, rovesciava il tradizionale statuto didattico in un'inclinazione di ricerca: è così che alla «resa» si contrappone la scelta di un'opposizione che non tolleri in pratica l'inclusione nel sistema (abbandonando l'ufficialità delle case editrici a favore della circolazione privata del testo, riprodotto con il ciclostile, lo strumento della contestazione studentesca), che non si appiattisca sul ruolo previsto dal potere, anche a costo dell'«esilio» o di una «semiclandestinità», «inoperante a livello della comunicazione di massa». Il rifiuto di iscriversi nelle correnti e nei movimenti organizzati da quegli editori (che identifica come «operatori economici») comportava la morte civile delle edizioni numerate, ma permetteva alla poesia di ascoltare e imparare dagli altri saperi senza ripetere a pappagallo la lezione delle *mode* e correnti del mercato, tentando invece di elaborare, di costruire un linguaggio *altro*. Tuttavia Roversi era anche consapevole del rischio del neoelitarismo implicito in questa dimensione: un rapporto rinnovato con la parola non può essere fatto privato, scoperta d'un isolato ricercatore, ma deve consistere nel rendere il segno carico di significato anche per gli altri, cioè nel socializzarlo. Dalla posizione sul margine non si rassegna certo al ruolo di «esiliato» o eremita compiaciuto dell'isolamento sussiegoso, né progetta una velleitaria sfida ai colossi editoriali: il suo desiderio (la sua grande intuizione) è tentare un'altra strada, che consenta di arrivare «più lontano» e «più in dettaglio». Per dare quindi seguito alla richiesta fatta alla letteratura di «sedersi e ascoltare», frequenta altri linguaggi, anche dell'industria culturale, per stare nella comunicazione: solo però a condizione di ricorrere sempre al *détournement* del mezzo scelto, in uno straniamento volto a mettere i *media* stessi in conflitto e a renderne *critico* l'uso mediante appunto uno *stato di crisi*. Se dunque la poesia vuole anche cantare, deve farlo orecchiando anche i tipi nuovi di canto, per esempio quello dei cantautori.

Per questo, come alla poesia si assegnano incombenze politiche, alla musica pop si assegna

quello della letteratura, tanto più che in ciò è implicita la medesima negazione del poeta laureato cui mira lo «scrivere contro se stesso»; inoltre essa è un canale efficace per far circolare un messaggio indipendentemente dagli uffici stampa delle case editrici, sfruttando la comunicazione orizzontale fra gli utenti. In Roversi naturalmente questo contatto ha ragioni e modalità eminentemente dialogiche, non certo di mimetico-imitative: così da un lato i testi scritti per Dalla e gli Stadio introducono una densità nuova nella canzone d'autore, e oltre a produrre capisaldi riconosciuti come *Il giorno aveva cinque teste*, *Anidride solforosa* e *Automobili* – per tacere di veri *hit singles* come *Chiedi chi erano i Beatles* – contribuiscono in maniera decisiva a definire lo stile di un genere; dall'altro nella poesia resta l'impronta di questa esperienza, di questa nuova voce che s'è aggiunta al tavolo cui è seduto il poeta in ascolto.

Avendo il panorama attuale dell'industria discografica davanti agli occhi pare difficile ora credere alla possibilità di agire all'interno di essa in autonomia rispetto al potere economico, eppure bisogna ricordare che la musica era uno dei principali momenti di contestazione tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, quando, in un contesto di generale separazione fra il mondo adulto e quello giovanile, quello musicale diviene forse uno dei linguaggi che meglio interpreta la distanza fra la generazione adulta e quella dei *baby-boomers*: e proprio in quel momento il linguaggio musicale comincia a configurarsi presso larghe fasce di pubblico giovanile come sostitutivo, in tutto o in parte, di quello scritto, insomma come strumento di formazione di nuove identità. Ne era ben consapevole lo stesso Roversi, quando dichiarava: «mi fanno sorridere ma soprattutto mi danno noia […] i teorizzatori della canzone come canzone soltanto, come suono e canto che non hanno altro mandato se non di essere suono e canto, se non di intrattenere divertendo e rasserenando; […] la canzone – uno dei mezzi di comunicazione diretta più utilizzabile oggi in atto – comunque avviata, quindi inevitabilmente, è una comunicazione "politica", una comunicazione "ideologica"». Se se pensa al contesto d'allora può venire in mente la canzone di protesta, ma dal punto di vista dell'oggi si possono certo aggiungere scenari più complessi: dal cosiddetto *avant-pop* come risposta all'universo plastificato dell'*entertainment* totale postmodernista, all'auralità descritta da importanti contributi (Frasca, Mazzoni, Antonelli) fino alla rete e all'osteggiatissimo (dalle case discografiche) *peer to peer*, prima ancora che i *blog*, le *newsletters* ecc.

Queste scelte dunque esplicitano ulteriormente due intuizioni di Roversi decisive per gli anni a venire: da un lato c'è la scoperta della circolazione privata dei testi come risposta al ruolo sempre più decisivo dei direttori del marketing negli orientamenti editoriali e artistici dell'industria del libro, che apre un nuovo territorio per un ruolo sociale dello scrittore se non per la possibilità stessa di far sussistere il testo come messaggio (malgrado l'intralcio rappresentato dal proliferare, verso la fine degli anni Ottanta, delle autoedizioni a pagamento); e dall'altro lato il compito della letteratura di farsi critica è rilanciato su un piano diverso nel confronto anche con i linguaggi massmediali. Lo «spezzare la penna sul ginocchio» non equivale allora ad abbandonare la letteratura per la politica, come molti fanno. Roversi non è ingenuo: rifiutarsi di restare nel «caldo della stanza» non significa (come scrive sul «Cerchio di gesso», nel maggio 1978) stare nel «vento» e nel «fuoco», ma dalla parte dell'«ombra del dolore». Non rinuncia dunque alla letteratura, ma alle tutele e ai limiti a essa dati dall'industria culturale, per cercare un contatto senza vincoli con il lettore e quindi una letteratura potenziata (questa radicalità lo porta anche a compiere una scelta terzomondista, che allora poteva parere esclusivamente ideologica, mentre oggi si vede quanto acuta fosse la percezione in termini artistici, o di densità comunicativa).

Con il chiudersi del decennio dei movimenti giunge a compimento la trasformazione capitalistica della produzione della cultura. Sono gli anni del trionfo dell'industria culturale, sotto gli emblemi della Tv a colori, della musica di consumo per adolescenti e preadolescenti (i *baby boomers*), delle emittenti private e, per quanto più strettamente riguarda il libro, di una decisa svolta verso la funzione dell'intrattenimento che abbassa sempre più a consumo anche la letteratura di qualità (si cita solitamente come esempio *Il nome della rosa*). D'altronde l'azione dei mezzi di comunicazione elettronici, particolarmente la televisione, non è tanto quella di veicoli di

persuasione, come ha ben visto Enzensberger, quanto di produttori e diffusori di uno «zero semantico» che finisce col condizionare l'intero spazio della trasmissione e ricezione del linguaggio, e col richiamare sinistramente quella «cultura del grado zero» che Angelo Guglielmi aveva indicato quale momento demistificante, e che ora è invece riproposta come ordine definitivo e unico piano praticabile del discorso, deputato all'interruzione della comunicazione (Malevič, autore di quel *Quadrato nero* che resta il modello del «medium zero», per il quale il fruscio della realtà trasfrmata in *reality* serve solo a modulare, come notava Enzensberger, l'«esperienza dell'astrazione pura»).

A questo punto le risorse maturate permettono a Roversi una risposta poderosa: al flusso delle emittenti contrappone il «poema ininterrotto» *L'Italia sepolta sotto la neve*. In una nota pubblicata in appendice al volume antologico delle *Tre poesie e alcune prose* (Roma, Sossella Editore, 2008), Fabio Moliterni riconosce, a mio avviso molto appropriatamente, alle poesie in crescita che compongono *L'Italia sepolta* «i caratteri di un palinsesto polimorfo e sconfinato»: il metodo messo a punto con le *Descrizioni in atto* e distillato nel confronto anche i linguaggi massmediali approda al risultato di una scrittura antilirica (perché non pone a proprio oggetto l'io del poeta, che vi figura solo come sguardo) ma assolutamente non antiletteraria, anzi plasmata di una lingua «piana» e «concreta», ma al tempo stesso «energica e visionaria», che grazie all'obliquità di un'ironia tagliente, veramente capace di prendere contropelo le immagini della storia, come voleva Benjamin, approda a uno «stile variato, controllato e libero, magmatico e lucido, trasparente». Aggiungerei, però, a mia volta, un'ulteriore definizione dell'*Italia sepolta* (in cui agiscono come personaggi Agrippa D'Aubigné, Che Guevara, Varzi, Chet Baker, Glenn Gould, Ulrike Meinhof, un giocatore di calcio, Goethe) e ne ribadirei il carattere di *necessità*, perché nell'epoca della comunicazione spettacolare proprio questo si chiede alla poesia: di saper continuare, come dichiarava lo stesso Roversi in un intervista uscita su «Versodove» (*E poi? Un'altra poesia. Teoria e pratica dell'agire poetico*, 1995, 3, pp. 29-29). E di farlo in maniera appunto non antiletteraria ma anzi iperletteraria, alzando il livello della sfida benché non attraverso la scelta lirica (mediante lo scarto verticale sull'asse paradigmatico, la difficoltà, l'oscurità), ma al contrario riuscendo a muoversi per espansione sul piano sintagmatico, a essere inclusiva per diventare – grazie alle risorse dello stile suddetto – anche polifonica, plurivoca: acquisendo insomma quelle qualità che Bachtin riconosceva proprie di una possibile epica della modernità (individuandole però nel romanzo «classico»).

Il panorama di riferimento di questo poema è infatti non solo intertestuale, ma *intermediale*, situando lo sguardo dell'autore e lettore (un sincretico *io-qui*) in un territorio in cui sedimentano materiali diversi: non solo quelli della tradizione sottoposti a riuso critico o quelli di altre arti, o degli strumenti critici, ma direttamente una vasta rete di materiali linguistici e di immaginario generalmente esclusi dalla tessitura del discorso letterario, ossia la sfera della comunicazione destinata al consumo (al *pop* di fumetto e cinema, all'informazione e al documento, alle voci critiche si aggiunge persino la radiocronaca calcistica). Ad animare questa operazione non è un banale *divertissement*, il gusto della contaminazione, ma la necessità di prendere le misure a fenomeni del tutto nuovi, soprattutto al peculiare effetto logorante del consumo sul linguaggio, che impone agli scrittori di tentare differenti (per quanto paralleli) processi di risemantizzazione nel proprio fare poetico. Il risultato è proprio una peculiare geografia dell'Italia, in una configurazione inedita: una *charte moralisée*, o (per usare una formula più recente) una *narrazione-territorio*, attraverso la quale cioè il linguaggio non si limita a tentare di descrivere il reale, ma lo reinventa per renderlo intelligibile e leggibile, lo ricostruisce sul piano virtuale di una *simulazione* che strania, convalida e chiarisce la realtà. Ed è questo il modo che il discorso artistico oggi trova per costituirsi in uno spazio abitabile (ossia fruibile) e condivisibile: un progetto visivo, quale la «mappa cognitiva» che il critico marxista Frederic Jameson proponeva come modello per un'opera letteraria che volesse andare oltre la «dispersione del senso» e la mimesi caotica dell'esistente tipica dell'età postmoderna, per costruire uno strumento di orientamento e interpretazione, benché approssimativo e transitorio.

Nell'*Italia sepolta sotto la neve* Roversi ridefinisce dunque la propria posizione, rispetto ai

«centri di autorità» sul linguaggio, non più *sul margine*, come perimetro esterno, ma *nei margini* come zone di contatto fra le forme, nelle intermediazioni linguistiche, esercitando l'applicazione critica, più che su macrostrutture, a partire dalle cose minime, dal terreno che sta attorno, concentrandosi sull'esattezza ma ponendo attenzione a non rendere la poesia un «bisturi tecnologico», altrettanto strumentale del vecchio «piffero» della rivoluzione. Nello specifico, al centro dell'interesse sta il problema della comunicazione in quanto tale: perciò una riflessione sulla ricerca di un pubblico ma anche sul rapporto tra la quantità di materiale immesso in circolazione e le strutture ancora petrarchesche che stanno alla base della nostra società letteraria e che sono inadatte a recepire e distribuire tali quantità di comunicazione. Proprio le difficoltà attuali, secondo quanto Roversi ha dichiarato in più recenti interventi, possono infatti essere straordinario stimolo per chi si occupa di parole a camminare a fianco della società e della vita civile, con lo stesso passo, senza fuggire da essa e senza restare indietro a inseguire, trovando nuovi mezzi e soprattutto un nuovo linguaggio, che sappia essere un'antropologia dell'uomo moderno. La posizione *nei margini*, infatti, non garantisce recinti d'arcadia ma implica anzi un nuovo impegno: quello a operare nei processi della comunicazione con la consapevolezza che gli atti linguistici non sono mai ingenui. Proprio questo, infine, costituisce la dimensione etica del fare letterario (di un fare letterario almeno che si proponga come esercizio dell'intelletto, inteso non come privilegio dell'*intellettuale*, ma tentativo di lettura, sforzo di comprensione e interpretazione condivisibile). La consapevolezza che i tempi sembrano richiedere, nelle parole di Roversi, riguarda la coscienza che le proprie parole si trovano in uno spazio che non può essere più inteso né come «privato» (schermato dai flussi linguistici dell'industria culturale, dal loro continuo accaparrarsene come *strumenti di produzione* di un preciso ordine, più ideologico che intellettuale) né tanto meno come «innocente», se non a prezzo di cruente astrazioni: di conseguenza è impossibile ritenersi esenti dalle molteplici interferenze della modernità in virtù del candore della bellezza, custodi di un'alterità intatta. L'intellettuale come interprete e critico (e autocritico) non è dunque l'esperto di comunicazione, ma colui che s'investe della responsabilità delle parole: rinuncia all'autorità e si dà come punto di partenza minimo un atteggiamento di ricerca come nuovo mondo di «essere in pubblico».

La sua lezione per restituire alla poesia voce e ascolto, funzione (funzionalità e fungibilità) così come si condensa nel lungo, ininterrotto *L'Italia sepolta sotto la neve*, consiste proprio in questa ritrovata capacità dello sguardo di cogliere il paesaggio circostante (quello che condividiamo con i nostri contemporanei) e di ricostruirne la «qualità di ambiente». A mio avviso essa si sostanzia di due aspetti che mi sembrano non a caso caratteristici della maggior parte dei poeti più validi degli ultimi anni: in primo luogo, come si è visto, l'ascolto intermediale, inteso a superare la sfera tradizionale non solo del letterario e di ogni residuale «torre d'avorio», ma anche della rigida divisione fra Arte e *midcult* o *masscult*; in secondo luogo il tentativo di una poesia significativa *del* proprio presente e *per il* proprio presente, mediante la costruzione di un terreno comune solido (a partire dal *loess* di particelle incoerenti in cui si disgrega la comunicazione nell'epoca dei mass media). Si deve cercare cioè una forma dirompente e al tempo stesso assolutamente eloquente, non di nuovo nel senso (deteriore) di *persuasiva*, ma in quello pieno di *comunicabile* e *condivisibile*. Insomma il massimo della funzione «pubblica» o «civile» che la poesia oggi possa avere consiste, secondo la lezione di Roversi, nell'evitare di essere solipsismo dell'interiorità, annodata nelle proprie viscere, o virtuosismo manieristico, attorcigliata attorno a cabale esoteriche, e di sapersi invece dispiegare come «descrizione in atto».

A mio avviso proprio in questa formula si può riassumere un elemento importante della progettualità del fare letterario contemporaneo, ossia la possibilità di restituire al discorso, poetico o narrativo, la capacità di una presa sul proprio presente: se non una funzione propriamente politica, almeno la potenzialità di una connessione con gli assetti della realtà stessa. Infatti nel momento in cui uno scrittore riesce a costruire attraverso il proprio lavoro un testo che può proporsi, alla stregua di una jamesoniana «mappa cognitiva», come rappresentazione o, meglio, *ri-costruzione* di un territorio, allora esso riesce, proprio a partire da quei materiali di scarto logorati dal consumo, a cementare quel solido territorio che egli può condividere con i propri lettori, uno spazio

dall'orizzonte ampio sulla cui base si può costruire il progetto di una comunicazione cui sia restituita piena dignità: quella stessa che le declinazioni attuali del termine secondo *clichés* persuasivo-sloganistici le vorrebbero negare. Ed è facile vedere quanto vi sia, se non di *politico*, quanto meno di *civile* in una letteratura che si ponga simili obiettivi: e soprattutto nel tentativo di una lingua che abbandoni gli stretti orizzonti di ogni Parnaso e che, senza cedere a nessuna resa mimetica al rumore, sappia allargarsi ai linguaggi effimeri della nostra condivisione quotidiana, quegli stessi che ci sembrano incapaci di qualsiasi attrito o frizione sulla realtà in cui viviamo, per renderli potenti strumenti semiotici e conoscitivi.

Vincenzo Bagnoli

FABIO MAGRO

SULLA MILANO DELL'ULTIMO RABONI. UNA SPECIE DI CONGEDO

Sono abituato a vivere Milano come una città immaginaria. Dovessi prenderla alla lettera non so se ce la farei.

Ogni tanto succede
d'attraversare Piazza Fontana.
Come parecchie piazze di Milano
anche Piazza Fontana
con le sue quattro piante stente
e il suo perimetro sfuggente
come se ormai nessuna geometria
fosse non dico praticabile
ma neanche concepibile
più che una piazza vera e propria
è il rimpianto o il rimorso d'una piazza
o forse addirittura (e non per tutti
ma solo per chi da tempo coltiva
più pensieri di morte che di vita)
nient'altro che il suo nome. (OP, p.1251) **(1)**

Come noto, nessuna poesia di *Barlumi di storia* porta un titolo. Tipico di Raboni invece, e in particolare del Raboni prima maniera, è l'attacco in sordina costruito su due versi di cui il primo di misura inferiore, ad aprire progressivamente la battuta. Anche la sintassi rispecchia questo movimento in quanto organizza il testo su due periodi di cui quello iniziale occupa appunto i primi due versi e funziona sostanzialmente da introduzione, o da esposizione del tema, mentre il secondo di tredici versi ne costituisce lo sviluppo. La struttura, debole, della poesia ruota attorno ad una serie di ripetizioni di tipo sintattico-retorico (l'insistenza su *Piazza*, la ripresa del possessivo ecc.) e fonico-ritmico (la rima *stente* : *sfuggente*, la chiusura del verso su *Piazza Fontana*, l'uscita sdrucciola consecutiva ecc.)**(2)**. È in ogni caso la sintassi a sostenere il tono del discorso ritardando la conclusione con una serie di incisi che funzionano come quinte prospettiche, tra cui fondamentale per più versi è quella introdotta, disegnata, dalla parentesi. L'assetto formale di questo testo, che è il quart'ultimo di BS, rispecchia in pieno il 'terzo tempo' di Raboni: dopo la fase diciamo per semplicità informale e quella invece legata al recupero della forma chiusa, Raboni ritorna a modulare con elasticità il testo, lasciando la gabbia formale del sonetto per adottare una scrittura che alterna, in una calcolata variazione, endecasillabi, settenari e novenari, e costruendo il testo su un più pacificato rapporto tra metrica e sintassi**(3)**. Ne esce una pronuncia appena più mossa rispetto al discorso in prosa (pure presente nel libro), in cui l'aderenza al parlato mentale dà prova di una grande naturalezza ed equivale ad un abbassamento del tono raggiunta per vie totalmente diverse rispetto al passato**(4)**.

L'attacco del testo in esame, pianamente denotativo, ha il valore di un titolo che punta a raggiungere due obiettivi: quello di coinvolgere il lettore in un'affermazione assolutamente condivisibile ("sì, è vero, ogni tanto succede d'attraversare la piazza") **(5)** e quello di nominare la cosa, Piazza Fontana appunto. La formulazione si propone quindi di alludere ad un'esperienza caratterizzata da una certa ripetitività e condivisione: più che cronaca è vita quotidiana, dei milanesi, di chiunque, oltre che dell'io (la piazza del resto è per eccellenza un luogo di socialità). Si

può inoltre dire che la nudità con cui è presentato il referente unita alla posizione, alla chiusura della curva intonativa e sintattica; e la mancanza di un soggetto protagonista della vicenda (manca infatti qualsiasi indicazione circa la consistenza, singolare o plurale, di questa voce)**(6)**, chiamano potentemente in causa quanto di implicito per la collettività è veicolato da quel nome. C'è poi un altro elemento interessante in questo avvio, e riguarda il passaggio dal particolare al generale: gli attributi che caratterizzano questa piazza sono condivisi da altre piazze milanesi, anzi è «anche» Piazza Fontana ad essere «come parecchie piazze di Milano». Va considerata questa una strategia per togliere a Piazza Fontana, *ex parte obiecti* questa volta, quanto di specifico essa porta con sé, anche se inutile dire che questo tentativo finisce implicitamente per ribadire l'individualità e peculiarità del luogo. Impossibile per un lettore di Raboni non chiedersi già qui se tra le piazze a cui il testo allude non sia da annoverarne anche una particolarmente significativa per il percorso poetico (e non solo) dell'autore, ossia Piazza della Vetra. Come si sa, al centro della prima raccolta poetica di Raboni, la Vetra sta come la parte per il tutto, e insieme come il luogo per i fatti che vi sono accaduti («È stato significato al Senato che hieri mattina furno onte con ontioni mortifere le mura et porte delle case della Vedra de' cittadini» recita l'epigrafe a *Le case della Vetra*). La peste milanese del Seicento, raccontata da Manzoni nella *Storia della colonna infame* e nei *Promessi sposi*, è assunta a metafora di un senso di accerchiamento e di oppressione, di minaccia e paura che coinvolge l'intera città:

Una città come questa
non è per viverci, in fondo: piuttosto
si cammina vicino a certi muri,
si passa in certi vicoli (non lontani
dal luogo del supplizio) e parlando
con la voce nel naso
avidi, frettolosi si domanda: non è qui
che buttavano i loro cartocci gli untori? (OP, p. 48)

La metafora della peste richiama naturalmente e quasi specularmente il grande tema del Lazzaretto su cui lo stesso poeta è più volte ritornato sia in prosa che in poesia e che in qualche modo rappresenta – e sarà certo significativo – la saldatura tra storia cittadina, storia letteraria e biografia dell'autore:

> Poi sul conto di via San Gregorio, c'è stata un'altra scoperta: la scoperta che, per un tratto, la via dove vivevo coincideva con il perimetro del Lazzaretto – il Lazzaretto della grande peste di Milano, quella di cui parla il Manzoni nei *Promessi sposi* e nella *Storia della colonna infame*. Un pezzo del muro di cinta del Lazzaretto è ancora visibile, in via San Gregorio [...]. Grazie al Lazzaretto, al fatto di esser nato, per così dire, ai suoi margini, credo di essermi reso conto in un modo concreto, fisico – un modo che nessun libro, nessuna lettura mi avrebbe consentito – che la mia città non era solo quello che vedevo, case, strade, piazze, gente viva, ma era anche piena di storia, cioè di case, strade, piazze che non c'erano più e di gente che non era più viva, di gente morta. Mi sono reso conto, insomma, che la mia città visibile era piena di storia invisibile, e che questa storia era, a sua volta, piena di dolore, di minacce, di paura. Da quel momento, credo, è entrato nella mia poesia il tema della peste: peste metaforica, si capisce: peste come contagio e condanna, come circolarità e anonimato dell'ingiustizia.**(7)**

La precisione, per non dire l'ossessione con cui Raboni in vari luoghi si impegna a ricostruire la storia del Lazzaretto, individuandone i resti nel contesto dell'odierno tessuto urbano della citta, e addirittura tracciandone il perimetro**(8)**, è significativa del rapporto che il poeta intrattiene con il reale: presenza concreta e trasfigurazione metaforica convivono costantemente e si alimentano a vicenda. Vale la pena di rileggere ancora questo passo:

> Non credo che si possa definire la mia poesia una poesia di memoria […], credo che la molla fondamentale sia appunto un tentativo di costituire dei simboli; e il simbolo si sa che incorpora il dato della memoria ma lo trascende al punto da renderlo dall'esterno non più percepibile. È il mio modo di ricordare questi luoghi, cioè tirandone fuori in qualche modo degli emblemi, dei luoghi simbolici, e forse anche semplicemente dei nomi; perché poi la poesia anche quando è in prosa procede in questo modo. Il problema del rapporto fra i luoghi reali e la poesia è molto complicato, secondo me – e non credo che sia complicato soltanto per il mio modo di procedere, credo che sia complicato in generale –, perché penso che ci siano due impulsi fondamentali nell'operazione della scrittura. Uno è l'impulso a conservare cioè a depositare effettivamente dentro l'oggetto scritto i pretesti reali, a salvarli, in qualche modo: quindi il riferimento alla casa, all'episodio storico, al personaggio ecc. Poi però l'impulso immediatamente successivo – che è un impulso che io definirei di generalizzazione, ecco – è quello a cancellarli, cioè a rendere il riferimento talmente poco condizionante da diventare quasi irriconoscibile. […] Fra le tante cose che si possono dire della poesia, che è indefinibile e quindi può essere definita in tutti i modi possibili, c'è anche questa: cioè che è il frutto di un incrocio fra queste due tendenze contrapposte: la tendenza a farne il luogo di salvezza della realtà, e la tendenza opposta a farne il luogo in cui la realtà viene talmente sublimata e generalizzata da scomparire.**(9)**

Entrambe queste tendenze convivono dialetticamente nella poesia di Raboni, anche se in generale, vista sul piano cronologico, questa dialettica si sviluppa in un percorso che va dalla seconda opzione (dove a prevalere è la trasfigurazione metaforica) alla prima (in cui la realtà è assunta senza schermi). Si tenga presente tuttavia che il punto d'arrivo non si colloca propriamente sulla linea della scomparsa della realtà di partenza, della memoria, ma nell'evidenza di un processo che il lettore può ricostruire nel suo farsi. È così che la poesia tiene insieme un'estrema individualizzazione e una tensione alla generalizzazione che diventa per il lettore la possibilità di far proprio il testo, di riconoscerlo come un luogo che gli appartiene. È così in sostanza che la poesia riesce a "salvare" qualcosa non solo per l'io che scrive, per il poeta, ma anche per il lettore**(10)**.

Il fatto è, scorciando molto, **(11)** che ad un certo punto quella sensazione di minaccia e paura su cui è costruito il primo libro di Raboni si invera nella cronaca tragica degli anni Settanta, il cui inizio è segnato proprio dalla strage di Piazza Fontana (12 dicembre 1969). Da Piazza della Vetra a Piazza Fontana dunque, ossia dal presagio della tragedia alla tragedia in presa diretta: da un certo punto di vista, e considerando anche – ma ci torneremo – le memorie relative alla seconda guerra mondiale, non si può non pensare alla geografia milanese di Raboni come a una geografia mortuaria**(12)**.

Se al Lazzaretto infatti «mi piace pensare come al vero, occulto emblema di questa città appestata, invivibile, bellissima» («Corriere della Sera» 3 aprile 1979) sarà perché le poche testimonianze che permangono di quel luogo di supplizio («quel che resta / d'un antico ricetto di sventure, / cinque camini e sei finestre in tutto / di mattoni color sangue […]» come si legge in QT, *Nell'ora, ormai, della cenere*, vv. 5-8) rappresentano, per chi le sa leggere, un monito ineludibile, i segni concreti e 'resistenti' di un possibile correlativo oggettivo che può servire a dare ragione del presente. Insomma la peste milanese del Seicento non spiega la strage di Piazza Fontana se non si tiene conto della capacità di Raboni di stringere in un unico pensiero, agostinianamente, tutti i tempi («Ma queste cose e le altre ambientate incredibilmente altrove sono state fatte come tenendo il fiato, in un unico pensiero», OTP, *Piccola passeggiata trionfale*). È forse questo il carattere del suo essere in senso alto un poeta civile, impegnato nel «tentativo di salvare il senso del passato e del presente – comunque della storia degli uomini – dentro l'immagine di una città, e dentro anche la propria stessa immagine, l'immagine della propria storia personale»**(13)**.

Torniamo ancora alla poesia di BS. Abbiamo detto che l'*incipit* cerca di agganciare il lettore aprendo l'accadimento ad un'esperienza cittadina condivisa, ma si tenga presente anche l'aspetto contrario, così facendo infatti l'io si sottrae all'esperienza individuale, o la mette in secondo piano. Come si è detto più sopra, la voce qui in modo analogo ad altre poesie di questa raccolta (si veda ad es. *Ogni giorno in una casa succede*, *Chi può più riconoscerli* ecc.) sembra recuperare qualcosa del tono, oltre che del gesto, del primo Raboni, in cui proprio la difficoltà di parlare in prima persona spingeva verso la costruzione di una sorta di personaggio (si ricordi un'altra epigrafe di CV: *parler*

de loin, ou bien se taire)**(14)**. Se questo tuttavia è il modo dell'avvio, il testo avrà occasione poi di smentire qualsiasi forma di recupero *tout court*, esattamente come accade per la metrica di queste poesie, che solo in apparenza è libera e informale: si può così ancora una volta sottolineare lo svolgersi esemplare di un percorso poetico che sa crescere in stretta continuità con la propria storia senza rinunciare ad un atteggiamento sperimentale. È vero che in poesia non ha molto senso parlare di passi in avanti, ma ciò non significa che non si possa cogliere in questo itinerario, almeno a posteriori, una direzione di marcia e una instancabile ricerca di movimento.

Quel che succede poi è un processo di astrazione che può forse ricordare un certo Klee**(15)**: è come se l'attraversare fosse improvvisamente diventato un sorvolare, e come se questo alzarsi da terra, prendere le distanze dalla terra alla ricerca di una sorta di mappatura aerea, dovesse garantire una visione più razionale e semplificata della realtà. Anche qui si può ritornare ad una poesia di CV, *Città dall'alto***(16)**. L'efficacia di quella rappresentazione consisteva indubbiamente nella forza della trasfigurazione metaforica, ossia nella capacità dei singoli elementi di rinviare ad altro; l'occhio che dall'alto percorreva analiticamente non solo i contorni (la «grigia ellisse quieta») ma anche i dettagli della piazza («la cattedrale, di cinque ordini sovrapposti», «le rocciose fondamenta del circo / romano», le «processioni / dei signori e dei cani» ecc.) aveva ben chiaro il suo punto d'arrivo («A metà tra i due fuochi / lì, tra quattrocento anni / impiantano la ghigliottina»). L'atteggiamento in *Città dall'alto* è ancora quello di chi ha fiducia nella denuncia, di chi non smette di guardare al passato senza interrogarlo, senza chiedere lumi per il presente. Qui invece è accaduto qualcosa, qualcosa evidentemente di «sfuggente» che non consente di ridurre la complessità della storia e della memoria entro un presente comprensibile.

Va forse ricordato a questo punto che a partire da un assetto tutto sommato ben proporzionato ed equilibrato, con i quattro lati non perfettamente ortogonali ma con un centro di gravitazione attorno alla fontana del Piermarini, Piazza Fontana («Come parecchie piazze di Milano»)**(17)** ha subìto in particolare nel XX secolo numerose trasformazioni. Se fu a causa dell'abbattimento dell'isolato di via Alciato (1960) che si aprì per così dire una specie di falla nel lato est, sud-est, della piazza, che ne sbilanciò completamente la conformazione originaria e rese (e rende) in effetti problematica qualsiasi descrizione 'geometrica' dei suoi spazi e del suo perimetro, ad innescare le varie trasformazioni furono in particolare i bombardamenti avvenuti nel corso della Seconda guerra mondiale. È dunque ancora e sempre la guerra all'origine di tutto, ma ciò che caratterizza Piazza Fontana è l'aggiunta di un altro orrore, la bomba che ha devastato la sede della Banca Nazionale dell'Agricoltura nel dicembre del Sessantanove, inaugurando la cosiddetta strategia della tensione. Un evento che se non ha mutato ulteriormente l'assetto architettonico del luogo ha comunque contribuito a cambiare per sempre la percezione che i milanesi hanno o meglio che tutti noi abbiamo di quella piazza. Da questo punto di vista Piazza Fontana ha raccolto il testimone da Piazza della Vetra, o meglio entrambe rappresentano luoghi in cui ad un certo punto si è drammaticamente concretizzato quel senso di minaccia e di orrore che aleggiava in quegli spazi, e per sineddoche in tutta la città (parafrasando Raboni stesso: "non è anche in Piazza Fontana che hanno buttato «i loro cartocci gli untori?»").

Il processo di astrazione che si coglie nella prima parte della poesia comporta inoltre l'assenza di qualsiasi presenza umana. L'unico segno di vita è di natura vegetale, ma si tratta di «piante stente», come a dire che la fatica di sopravvivere, di crescere, coinvolge ogni forma di vita. Certo quest'atmosfera rarefatta, che non contempla la presenza di colori né di suoni, questa sorta di vuoto pneumatico che circoscrive perfettamente lo spazio del pensiero, è una caratteristica dell'intera raccolta, di tutti questi – appunto – "barlumi di storia". In ogni caso proprio attraverso il passaggio dalla descrizione della piazza alla constatazione della sua ormai impossibile riduzione ad un senso entra in campo la soggettività (che non è ancora un 'io' vero e proprio). È una situazione infatti, quella che si è determinata alla fine di questa lunga serie di lutti e tragedie, che richiede di necessità una presa di posizione. Per quanto possibile, tre sono le opzioni tra cui scegliere (o forse sarebbe meglio dire *da cui si è scelti*): fare di questa piazza il luogo di un «rimpianto» o farne il luogo di un «rimorso», ossia da opposte posizioni continuare ad avere sulle spalle il peso della storia**(18)**,

oppure accogliere la posizione dell'io, ridurre cioè la piazza a «nient'altro che il suo nome», vuota di memoria collettiva ed individuale. Tra le prime due posizioni si inserisce la parentesi che ci spiega le ragioni di questa terza via: chi si colloca ormai al di fuori della storia sembra avere questo privilegio, di porsi cioè in una condizione di sostanziale, e finalmente accettata, estraneità al presente. Siamo, o così sembrerebbe, in una fase in qualche modo successiva rispetto a quanto affermato qualche anno prima in un sonetto di QT:

Stare coi morti, preferire i morti
ai vivi, che indecenza! Acqua passata.
Vedo che adesso più nessuno fiata
per spiegarci gli osceni rischi e torti

dell'assenza, adesso che è sprofondata
la storia… E così tocca a noi, ci importi
tanto o quel tanto, siano fiochi o forti
i mesti richiami dell'ostinata

coscienza, alzare questa poca voce
contro il silenzio infinitesimale
a contestare l'infinito, atroce

scempio dell'esistente… (Al capitale
forse è questo che può restare in gola,
l'osso senza carne della parola.) (OP, p. 952)

Trova qui espressione un conflitto tra ripiegamento interiore, nel chiuso dei propri affetti e delle proprie memorie, e responsabilità morale che spinge alla denuncia della realtà e delle sue ingiustizie. A questa altezza, all'altezza cioè di QT, i due atteggiamenti possono ancora o forse devono convivere: si possono custodire le proprie memorie senza vergogna, ma indipendentemente da ciò, «tocca a noi» operare per cambiare il presente. E QT è nei fatti una raccolta che mette in primo piano, con forza, le atrocità dell'uomo, che non si stanca di ascoltare il «povero fiato» dei morti e insieme che nomina, descrive e condanna le innumerevoli tragedie che attraversano la storia anche recente.

La situazione pare invece radicalmente mutata nel contesto della poesia da cui siamo partiti. Va detto però che il suo valore di congedo trova conferma negli ultimi testi di BS: se la poesia conclusiva ha il valore di una sorta di saluto, uno stupendo «*triumphus* dell'*ultimità*»**(19)**, il penultimo testo sembra davvero proiettare tutte le istanze espresse nella nostra poesia in un'orizzonte internazionale:

Ogni sera che viene sulla terra
milioni e milioni di reduci
del ventesimo secolo
ascoltano senza tremare
le notizie del giorno
da Gerusalemme e dai territori.
Li condanneremo per questo?
dubiteremo del loro buon cuore?
È vero, non s'erano ancora visti
i figli delle vittime
calarsi con tanto entusiasmo
nel ruolo dei persecutori.

Ma non si può pretendere
che uno abbia voglia d'accollarsi
in aggiunta agli orrori del suo secolo
quelli del successivo. (OP, p. 1253)

A ciascuno la propria parte di orrore dunque. Nel contesto comunque di una denuncia che ha il sapore amaro del sarcasmo, si coglie la stanchezza e la rinuncia ad altro dolore di là dal coinvolgimento personale o sociale, e insieme la consapevolezza di aver fatto quello che era possibile: la voce chiama in causa lettore («Li condanneremo per questo?») nella richiesta di un'assoluzione che è implicitamente rivolta verso il locutore stesso (*«Mi condannerete per questo?»).

Piazza Fontana, così come ancora oggi Gerusalemme, è stata la sede di un fatto storico drammatico, un tragico evento collettivo che non ha più nulla da dire all'io**(20)**. È il tempo di lasciare andare il male, di lasciarlo alla storia. Restano i nomi spogliati dagli eventi, vuoti simulacri ormai di un'adesione al mondo che non c'è più**(21)**.

Ma allora dov'è l'io, quali luoghi attraversa ora riconoscendoli come propri? Basta guardare un po' più avanti, andare anche oltre BS. Dopo un'ultimo vibrante sussulto di reazione morale e civica nei confronti dell'assurda situazione politica e sociale italiana – che pare non avere fine –, nella seconda parte degli *Ultimi versi* usciti postumi per Garzanti a cura di Patrizia Valduga, si incontra ancora una piazza, anzi *La piazza*:

1.
Mi piace questa piazza. Più è deserta
e più mi piace. Posso popolarla
di chi voglio, incontrarci, camminando,
gli altrimenti introvabili.
C'è mio padre che pure, a quanto so,
da queste parti non c'è mai venuto
ma sembra contento di passeggiare
(lui diceva, mi ricordo, *fläner*)
sotto i portici, o di scrutare
l'interminabile crepuscolo
seduto a un tavolino del caffè
fumando lentamente
una delle sue Turmac con il filtro.
C'è mia madre, molto più giovane
di quando m'ha lasciato (dai vestiti
si direbbe persino che la guerra
debba ancora scoppiare):
sta aspettando l'autobus, forse,
o forse invece guarda i manifesti
della stagione di prosa, stupita
da tutti quegli attori e quelle attrici
che non ha mai sentito nominare.
E c'è, appena in ritardo, mio fratello
al volante d'una vecchia MG
(sì, per lui si può fare un'eccezione,
aprire per un attimo al passato
l'isola pedonale),
così magro, così bello, un ragazzo
di cinquant'anni! E vedo che sorride,

che mi fa segno con la mano
come a dire «ci vediamo più tardi»
ma con l'aria di volersene andare,
di voler proseguire già stasera
per dove fa più caldo o c'è più neve.

2.
Oppure ecco di colpo le tue gambe
meravigliose sui primi tacchi alti
della tua adolescenza.
Ti spio fra una colonna e l'altra, è fuori,
è alla gran luce che cammini, svelta
e indolente, dandoti arie
d'avere i sedici anni
che non avrai che a maggio. Come sbanda
per tenere il tuo passo vittorioso,
con che delizia s'affatica
di decennio in decennio
a inseguirti fin dove non c'è traccia
né di me né di noi
la mia smodata tenerezza. (OP, pp. 1343-44) **(22)**

Poco da aggiungere, davvero, se non riconoscere che è questa ormai l'unica piazza possibile per Raboni. Una piazza in bianco e nero, un deserto dove nessuno manca, senza futuro perché tutta e sempre al presente.

Fabio Magro

Note.
(1) Le poesie di Raboni, salvo indicazione contraria, sono tratte da Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura di R. Zucco, Milano, Mondadori, 2006 (citato come OP). Per l'indicazione delle singole raccolte utilizzerò comunque le seguenti sigle: TP = *Tutte le poesie (1951-1998)*, Milano, Garzanti, 2000; GR = *Gesta romanorum*, TP e inoltre Milano, Lampugnagni-Nigri, 1967; CV = *Le case della Vetra*, Milano, Mondadori, 1966; CI = *Cadenza d'inganno*, Milano, Mondadori, 1975; GS = *Nel grave sogno*, Milano, Mondadori, 1982; CM = *Canzonette mortali*, Milano, Crocetti, 1985; TCS = *A tanto caro sangue*, Milano, Mondadori, 1988; VGA = *Versi guerrieri e amorosi*, Torino, Einaudi, 1990; OTP = *Ogni terzo pensiero*, Milano, Mondadori, 1993; QT = *Quare tristis*, Milano, Mondadori, 1998; BS = *Barlumi di storia*, Milano, Mondadori, 2002. La citazione posta in epigrafe è tratta dall'intervista a Raboni in F. Durante, *La vita, la morte in quattordici versi*, «Il Mattino», 23 febbraio 1994 (OP, 1711).
(2) Per quanto riguarda la rima si noti come il contesto ritmico tenda ad assorbirla grazie alla linea melodica discendente: ad un novenario giambico ben ritmato in uscita ne segue uno più disteso, che 'salta' l'*ictus* di sesta (ben altro risalto avrebbe la rima se i due versi si scambiassero di posizione).
(3) L'origine di questa forma è fatta risalire da Raboni stesso ad alcune sperimentazioni di QT. Un aggancio con la prima stagione si può cogliere semmai nella quasi totale assenza di strutturazione strofica. Si tenga presente che qualche caso di ipermetria o ipometria non cambia la sostanza dell'operazione. Qui ad esempio il secondo verso è un decasillabo con uscita anapestica.
(4) Di «abiti poetici volutamente dimessi» per il primo libro di Raboni parla Enrico Testa considerando lingua, sintassi, testualità e movenze dell'io (*Giovanni Raboni*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E.T., Torino, Einaudi, 2005, pp. 205-09, qui p. 205).

(5) Analoga strategia nel primo dei testi della terza sezione: «Vivendo dove vivo / la sinistra è viale Piave, la destra / viale Vittorio Veneto, / ma per chi sta (*succede*, anch'io ci stavo / non molto tempo fa) / fra i bastioni e i navigli […]» (il corsivo è mio).
(6) Non si tratta di un'esigenza legata al verso, dal momento che per mantenere lo stesso settenario era possibile inserire il pronome in prima battuta (*«Mi succede ogni tanto»). La prima persona in ogni caso spunta fuori solo al v. 8 («come se […] fosse non dico praticabile»), ma in un inciso, quasi fosse spersonalizzata (si veda ad esempio come inizia una poesia della quarta sezione di BS: «Questa smania, anzi manìa della luce / non è, diciamolo, un buon segno», una formula che ricorre ben sette volte nella raccolta).
(7) G. Raboni, *Autoritratto*, «L'Approdo letterario», XXII, 77-78, n.s., 1977, pp. 253-60, qui p. 256 (OP, p. 1444). Sul rapporto fondamentale con Manzoni si veda *Raboni Manzoni*, Roma, Il Ventaglio, 1985. Per quanto riguarda invece i contatti con un altro illustre milanese, rinvio al bel saggio di R. Zucco, *Rebora, Raboni, la via lombarda e oltre*, «Memorie dell'Accademia roveretana degli Agiati», ser. II, vol. XI, 2008, pp. 209-43.
(8) Si veda ad esempio l'inizio di questo articolo intitolato *La peste e il suo Lazzaretto*: «L'unico modo per "vedere" quanto fosse grande il Lazzaretto è mettersi a una delle due estremità di via Lacco, dando la spalla a via san Gregorio o a viale Vittorio Veneto, e guardare verso la chiesetta secentesca a pianta ottagonale che sorge del tutto incongruamente in riva al novecentesco viale Tunisia. Dato che la chiesa era esattamente al centro del Lazzaretto e la recinzione esterna del Lazzaretto coincideva a est con l'attuale tracciato di via san Gregorio e a ovest con quello di viale Vittorio Veneto, la distanza che il nostro occhio può misurare fra noi e la chiesa corrisponde alla metà di un lato del Lazzaretto, la cui forma era all'incirca quella di un quadrato. // Abbiamo comunque, s'intende, anche le misure: trecentosettanta metri per trecentosettantotto, con una superficie di circa centocinquantamila metri quadrati. E abbiamo anche un'idea precisa di com'era fatto, questo gigantesco complesso per la cui realizzazione ci vollero, dal 1488 al 1513, venticinque anni – più o meno come per completare (forse) la nuova sede del Piccolo Teatro. L'unica cosa che non abbiamo più è il complesso in quanto tale, il Lazzaretto in mattoni, pietra e calcina […]» («Liberazione», 31 agosto 1996).
(9) In E. Bertazzoni, *Giovanni Raboni. Il futuro della memoria* (videocassetta), Milano, Medialogo, 1999 (cito da OP, p. 1423).
(10) Di salvezza è lo stesso Raboni a parlare nel brano citato, ma si veda anche *La tenerezza del guscio d'uovo* che chiude la sequenza *Il più freddo anno di grazia* in NGS.
(11) Rinvio al Meridiano curato da Rodolfo Zucco, alla Cronologia e alla bibliografia critica lì indicata per una puntuale verifica dei rapporti tra Raboni e la sua città, e della centralità di questo rapporto nella biografia dell'uomo e dell'intellettuale oltre che del poeta (se è possibile distinguere).
(12) Si veda naturalmente il saggio di Bellocchio (P.B., *L'itinerario poetico di Raboni*, «Quaderni piacentini», XIV, 57, novembre 1974-gennaio 1975, pp. 147-53; poi in ID., *L'astuzia delle passioni 1962-1983*, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 116-28) che per primo ha parlato di 'ottica mortuaria'. Milano per Raboni è tuttavia anche altro: da leggere è ad es. il pezzo intitolato *Venezia, Buonos Aires* (pubblicato nella guida *Come ottenere il meglio da Milano*, supplemento al n. 4 de *Il Piacere*, aprile 1986, Milano, Rusconi) in cui l'elogio è tutto per la vita multiforme e multietnica di questo angolo di mondo in cui c'è tutto il mondo («E la gente: gente con facce bianche e gente con facce nere, grigie, olivastre, gialline…», p. 163).
(13) In E. Bertazzoni, *Giovanni Raboni. Il futuro della memoria*, cit. (OP, p. 1669). Sul carattere politico di alcune poesie raboniane si legga quel che il poeta stesso ha scritto a proposito di CI: «*Cadenza d'inganno*, il mio libro più diaristico, ha dentro queste due linee, l'inquietudine affettiva e il tentativo di riconoscermi in un'utopia. C'era pudore nel rispecchiare, in letteratura, l'impegno. Così nel periodo in cui partecipavo di più politicamente, scrivevo di cose molto private quasi per caricarmi di colpa di cui poi risarcirmi, e viceversa. Le mie poesie che qualcuno ha definito "civili" sono le più "personali" che abbia scritto. La mia è stata una oscillazione, un movimento dialettico

con una serie di compensazioni molto forti che alla fine si intrecciavano» (in R. Minore, *Al riparo dalla paura*, «Il Messaggero», 8 novembre 1984; OP, p. 1471).

(14) «Ho l'impressione che l''io', anche se naturalmente compare subito – se non ricordo male – nella mia poesia, è d'altra parte una conquista, come qualcuno ha detto. All'inizio è un 'io' un po' teatrale, è un 'io' personaggio, dietro al quale, più che rivelarmi, forse mi nascondevo: un 'io' un po' maschera, un po' testimone, un po' spia, che origlia dietro le porte… Questo era forse anche un modo, in un certo senso, per vincere o ridimensionare quella 'vergogna della poesia' che a un certo momento confesso di aver provato, e che è stato tipico della mia generazione» (in S. Tamiozzo Goldmann, *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrignani, Giovanni Raboni, Gianni Celati*, in *«Leggiadre donne…». Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. Bruni, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 306-17; cito da OP, p. 1424).

(15) Come siamo lontani in ogni caso dal Seicento lombardo e da Caravaggio, che invece ispirano le intense figurazioni di CV.

(16) Ecco il testo: «Queste strade che salgono alle mura / non hanno orizzonte, vedi: urtano un cielo / bianco e netto, senz'alberi, come un fiume che volta. Da qui alle processioni / dei signori e dei cani / che recano guinzagli, stendardi / reggendosi la coda / ci saranno novanta passi, cento, non di più: però più giù, nel fondo della città / divisa in quadrati (puoi contarli) e dolce / come un catino… e poco più avanti / la cattedrale, di cinque ordini sovrapposti: e proseguendo / a destra, in diagonale, per altri / trenta o quaranta passi – una spanna: continua a leggere / come in una mappa – imbrocchi in pieno l'asse della piazza / costruita sulle rocciose fondamenta del circo / romano // grigia ellisse quieta dove / dormono o si trascinano enormi, obesi, ingrassati / come capponi, rimpinzati a volontà / di carni e borgogna purchè non escano dalla piazza! i poveri / della città. A metà tra i due fuochi / lì, tra quattrocento anni / impiantano la ghigliottina» (OP, p. 63).

(17) Su questo tema è centrale ancora una poesia di CV, in cui torna Piazza della Vetra, cioè *Risanamento*: «Di tutto questo / non c'è più niente (o forse qualcosa / s'indovina, c'è ancora qualche strada / acciottolata a mezzo, un'osteria…) / Mio padre diceva che la gente / di qui, di piazza della Vetra, dietro / a San Lorenzo, era / gente da uscir di casa col coltello / alle sette di sera. Eh sì, il Naviglio / è a due passi, la nebbia era più forte / prima che lo coprissero, la piazza / piena di bancarelle con le luci / a acetilene, le padelle nere / delle castagne arrosto, i mangiatori / di chiodi e di stoviglie / non era certo un posto da passarci / insieme a una ragazza. Ma così / come hanno fatto, abbattere case, / distruggere quartieri, qui e altrove / (la Vetra, Fiori Chiari, il Bottonuto), / a cosa serve? Il male non era / in quelle scale, in certi portoncini / con la spia, nei cortili soffocati / dai ballatoi: lì semmai c'era umido / da prendersi un malanno. Se mio padre / fosse vivo, chiederei anche a lui: ti sembra / che serva? è il modo? A me sembra che il male / non è mai nelle cose, gli direi» (OP, p. 35). La poesia è interessante fin dal titolo che rinvia ad un processo che il testo nei fatti smentisce: il *risanamento* ha comportato la sparizione di un mondo certo caratterizzato da emarginazione, miseria, violenza, ma che pure nella memoria pare acquisire un superiore valore di autenticità e comunque di innocenza rispetto ad un male che sta prima e altrove.

(18) Entrambe le opzioni andranno evidentemente lette sul piano politico, che però per Raboni ha sempre a che fare con la totalità del reale. Ciò significa che entrambi i casi possono contemplare una serie infinita o quasi di sfumature.

(19) Zucco in OP, p. 1775.

(20) Non è anche questa d'altra parte una conferma di quanto già l'io avrebbe avrebbe voluto dire al padre all'epoca di *Risanamento* (CV)?: «A me sembra che il male non è mai nelle cose, gli direi».

(21) E così, finalmente, l'io raggiunge gli altri suoi «frontalieri / dell'aria in viaggio fra la nebbia e l'oro», «per loro / Auschwitz è un nome come tanti, un suono / senza storia» (cfr. QT, *Andarsene, tornare, due pensieri*).

(22) Il luogo è chiaramente trasfigurato, anche se come sempre il punto di partenza è reale. Rodolfo Zucco infatti, che ringrazio, mi segnala che si tratta della piazza centrale di Belluno, piazza Campedel, oggi piazza dei Martiri.

GIAN LUCA PICCONI

LA PAESOLOGIA DI FRANCO ARMINIO: ETICA DI UNA LETTERATURA MINORE

1. Da sempre il discorso letterario ha dimostrato di possedere virtualità ulteriori a quella estetica: in particolare è in grado di propagare e diffondere giudizi etico-politici. Cosa distingue allora un discorso la cui finalità è etico-politica da uno letterario? In un certo senso, niente. O meglio, a fare da elemento distintivo è l'attivazione di un *frame* che consenta di inquadrare il funzionamento comunicativo del testo riconoscendovi un comportamento finzionale. Questa attivazione dipende solo in parte da elementi presenti all'interno del testo. Qualsiasi testo, in quanto rappresentazione, contiene in sé alcuni elementi, in quantità variabile, che rimandano a una cornice finzionale, ma il lettore sceglie di tenere in conto solo quelli che ritiene pertinenti al tipo di testualità che si trova di fronte (e ciò anche in funzione di una serie di variabili testuali ed extratestuali). In un certo senso per qualsiasi discorso vale l'antico paradosso gorgiano dell'inganno in cui vince chi si lascia ingannare meglio: questa competenza nel lasciarsi ingannare del fruitore di qualsiasi atto comunicativo consiste nel saper scegliere, da parte del lettore, quali sono i tratti pertinenti su cui operare la *suspension of disbelief*, e quali quelli su cui tale *suspension* non va attivata. In questo senso è possibile dire che, se ogni testo presenta in certa misura aspetti finzionali, che non contrastano con l'attribuzione di un valore di verità, immediato o differito attraverso una ri- o trasvalutazione, degli enunciati desumibili dal discorso, ciò che cambia sono le gradazioni o i livelli di finzionalità individuabili nel suo discorso**(1)**.

2. A leggere la più recente produzione in prosa di Franco Arminio edita in volume, pare possibile rinvenire una chiara divisione tra il discorso "paesologico"**(2)**, che si ritrova in VLC, e quello condotto invece in libri come CI e NP, dove testi assimilabili a quelli paesologici convivono con altri il cui soggetto enunciatore esibisce da subito la sua imperfetta coincidenza con la figura dell'autore empirico: non si potrebbe descrivere questa divisione se non osservando che si tratta di libri – o momenti di libri - che impiegano regimi e gradazioni di finzionalità evidentemente differenti. Non può essere lo stesso il soggetto che emerge dal seguente passaggio:

> Io purtroppo per me non frequento le polacche di Avellino, le senti che parlano in una cabina telefonica queste cabine ormai stanno solo per loro, nella piazza le ragazze irpine che sono state a scuola e aspettano il pullmann stanno sempre col telefonino in mano, il cazzo non ha i numeri non manda messaggi, il cazzo interessa meno del telefonino (NP, 31)

chiaro esempio di una soggettività parodica, o quello che emerge in questo brano:

> Arminio ha […] la colpa di avere una famiglia e una casa e un impiego, patrimoni considerati piccolo-borghesi. E allora se in un giorno gli capita di scrivere tre belle poesie e le manda con entusiasmo ai suoi "amici", gliene viene in risposta più fastidio che piacere. E proprio qui è la distorsione: la tua poesia non è bella, ma è la poesia di un poeta che vuole farsi bello. Un meccanismo del genere è sempre in moto e vale per ogni tipo di produzione materiale e spirituale. Di questo passo anche una relazione amorosa , può essere scambiata per il semplice spot della stessa (e questo forse spiega la brevità della relazione) (CI, 44),

dove la terza persona assurge a un ruolo straniante e insieme di copertura nevrotica, e quello invece che si evidenzia nel seguente passo di VLC:

> Incontro due ragazze. Una mi dice che lavora alla fabbrica di pantaloni a Gonza: otto ore al giorno, seicento euro al mese. Non vuole dirmi il nome, forse ha paura di perderlo il suo lavoro e non sono tempi in cui gli sfruttati hanno qualcosa da opporre agli sfruttatori.
> Mi fermo a parlare con Tonino, impiegato comunale e animatore della Pro loco che mi racconta delle difficoltà a organizzare la Festa dell'Aria che utilizza la cima aguzza del paese per i lanci acrobatici. Mi fa vedere il DVD dove hanno riprodotto una commedia teatrale dei ragazzi del posto. Gli pare un segno di speranza (VLC, 8).

Certo sono svariati gli elementi che fanno da *trait d'union* tra le due figure emergenti come possibili istanze d'enunciazione dei due discorsi, rinvenibili senz'altro nel fatto che entrambi i tipi di testualità sono prodotto del medesimo autore empirico; ma la differente configurazione dei simulacri del soggetto d'enunciazione ci fa propendere per attribuire ai due discorsi un divergente statuto finzionale, e quindi letterario. In un certo senso, possiamo e dobbiamo interrogarci sul valore di verità di entrambi i tipi di testo; ma istintivamente saremo disposti a dire che i testi del primo tipo sono prima finzionali e letterari e solo in un secondo momento, *mutatis mutandis*, se ne può estrarre un valore di verità; mentre per i testi del secondo tipo non c'è questa forma di differimento: il letterario, il finzionale da un lato, e dall'altro il riferimento al vero, il valore di verità, convivono su uno stesso piano.
Insomma, le tattiche della messa in verità (quand'anche si intenda questa messa-in-verità come una pura e semplice strategia retorica) del testo obbediscono, come abbiamo visto, a logiche differenti e alternative. Nel caso di VLC, la voce di un narratore omodiegetico finzionalizza l'immagine di un autore implicito sempre presente al mondo di fenomeni che descrive, caratterizzando pertanto il testo come scrittura dall'evidente valenza testimoniale, mentre nel caso di NP e in misura minore e differente CI, una pluralità di istanze enunciazionali, non sempre immediatamente assimilabili all'autore, ma sulla cui identità siamo a bella posta lasciati in dubbio, dà al lettore l'immagine di un cosmo di voci esploso e frammentato, che in qualche modo rimanda al nome di Arminio, ma da un certo grado di distanza, da una intercapedine.
È forse il tema dell'ipocondria che può costituire una iniziale chiave d'accesso alla testualità dei libri di Franco Arminio: giacché, se in CI e NP il riferimento all'ipocondria, patologia così radicalmente allogata nella scrittura di Arminio da costituire un elemento portante della sua discorsività, è cruciale, lo stesso riferimento, in VLC perde la sua centralità.
Ecco infatti come si configura il discorso dell'ipocondriaco in NP e CI:

> L'ipocondriaco ha l'umiltà del suddito e la ferocia del tiranno. Arminio si sente umile e feroce. Si sente egoista e generoso. Lui corre in sé, fa migliaia di chilometri in un giorno. Sta male, ma sui suoi organi non si forma polvere. Il suo cuore non batte, gira nel torace come un pipistrello. Non dovete prenderlo a modello. La sua vita non saprebbe dire se è gloriosa o miserabile. Certamente è quella che si è cucita addosso attimo per attimo, e adesso non la può scucire con altrettanta lentezza. L'ipocondriaco sta dall'alba al tramonto nella vigna del suo corpo e teme di continuo che arrivino gli storni. Certe volte se li sente già sulla pelle. Sente che il suo raccolto ormai è perduto. E perché questo dovrebbe essere un problema? Perché morire deve farci paura, visto che non c'è altra scelta? Noi dobbiamo convincerci che la nostra natura è costruita per negare se stessa. Da questo punto di vista l'ipocondriaco non è un malato, ma solo uno che si agita inutilmente. A che gli serve pensare che sta per morire, se la cosa comunque prima o poi dovrà accadere? Sarebbe più originale pensare che sta per volare, che sta per parlare a un coniglio, che sta ricevendo la visita di un albero. In fondo a noi non conviene né la salute, né la malattia. Siamo qui e quello che ci accade non ha alcun senso. Proprio per questo non c'è né da scoraggiarsi né da rallegrarsi (CI, 32-33).

C'è, di fatto, una duplice dimensione della testualità ipocondriaca di Arminio: una scrittura che si fa maniacale, che esibisce, esibendo il proprio disturbo, anche le proprie stesse condizioni di falsificabilità (e in questo movimento va incluso anche il fatto di esprimersi in terza persona); ma anche – ed è sorprendente – uno slittamento, un guizzo vero e proprio da una prima persona appena

mascherata da terza a un *noi* che restituisce all'ipocondria una validità di esperienza universale, un *noi* che toglie le maschere. Lo si confronti ora però con questo brano tratto da VLC:

> Non avevo mai conosciuto un caldo serale come questo. La lingua mi è morta in gola. Dentro la testa pare si sia fuso quel punto indefinibile dove c'è l'io, dove abita questo funambolismo biologico che chiamiamo coscienza. Un mollusco mesozoico mi cammina nel sangue alle tre di notte. Il letto è un mare calmo e agitato (VLC, 101).

La scena, che pure non tematizza esplicitamente l'ipocondria, resta uno dei rari esempi testuali di VLC in cui affiora un momento di *Wahnstimmung*. Altrove Arminio scrive: "Penso al mio tenermi in piedi a fatica. […] Mi trascino da una stanchezza all'altra e questa stanchezza si fa più grande quando incontro la salute dei malati, l'immensa salute di chi soffre" (VLC, 149). Anche qui, la denuncia di una vitalità sofferente o patologica costituisce un movente per lo meno in prima istanza minoritario nel testo.

Basterebbe insomma notare – al di là di una ideale gerarchizzazione tematica del testo - che il peso quantitativo delle occorrenze della parola *ipocondriaco* e del suo campo lessicale in NP e CI è senz'altro più abbondante rispetto a VLC, per riconoscere lo speciale rilievo conferito nei primi due libri all'ipocondria; un rilievo tale che, in una sorta di sconfinamento dal tematico al formale, si sarebbe tentati di parlare di testo ipocondriaco:

> Io sono un ipocondriaco, hypocondria maior, una forma di psicosi che consiste in una continua osservazione del proprio corpo, conclave di sintomi minacciosi e mutevoli, segni di una fine che s'immagina prossima (NP, 21).

In effetti, questa modalità autoptica cui allude il passaggio pare realmente strutturare alcuni dei brani che compongono sia CI che NP:

> Arminio possiede due io: uno per vivere e uno per guardarsi vivere. Piano piano il primo io si è atrofizzato ed è presente nel suo io solo in forme residue, piccoli rigurgiti emotivi legati a uno sguardo, a una parola, a un incidente cui lo espone il mondo. Il secondo io invece si è irrobustito, è cresciuto sulle rovine del primo. Si potrebbe dire che adesso Arminio vive con l'io che era fatto semplicemente per guardarla la vita e che non avendo niente da guardare si è messo a vivere egli stesso (CI, 23)**(3)**.

Del resto, la stessa modalità autoptica denuncia fin da subito una sorta di parentela tra ipocondria e narcisismo: la Voce dei libri di Arminio pare in generale prodotta da un soggetto narcisistico. Si veda, per esempio, quanto afferma lo scrittore in CI:

> La scrittura è un atto evidentemente narcisistico, qualunque sia il tema e il tono. E sembra stupido azzannare il narcisismo altrui senza curarsi del proprio, magari occultato in una svagata e apparente noncuranza verso la propria attività. Arminio non crede di avere qualcosa in lui che lo appaga di quello che scrive. Questo qualcosa sta sempre fuori per il semplice fatto che in fondo a noi stessi non c'è alcuna persona (CI, 44).

Se, per Arminio, il narcisismo è il tono fondamentale di qualsiasi scrittura, se ne può desumere a maggior ragione che è un soggetto narcisistico anche quello di VLC. Tuttavia, parrebbe quasi di poter dire che nei testi di Arminio si registra la presenza di due differenti tipi o manifestazioni del narcisismo, corrispondenti al gradiente di finzionalità che caratterizza il testo: quanto più l'investimento libidico sul soggetto si fa forte, tanto più risalta la necessità di accentuare la dimensione finzionale del testo.

Arminio sembra talora conferire al proprio narcisismo il rango di uno strumento, per donare al proprio messaggio una forma; questa messa in forma non può che essere corredata da una particolare modalità di orientamento dei simulacri di soggettività che compaiono nel testo verso le

cose del mondo: “Una volta qualcuno mi ha detto che sono un egocentrico che sa ascoltare, ma è un ascolto egocentrico proprio perché basato sul tentativo di distrarmi dal perenne ronzio dei miei neuroni allucinati da quarant’anni d’ansia” (VLC, 64). Il narcisismo testuale di Arminio consisterà in una discorsività che difficilmente districa gli oggetti dai simulacri di soggetto dell’enunciazione, e che raramente divide la voce del soggetto dalla sua rappresentazione.

Il narcisismo di Arminio è certo uno, e se ci appare sotto specie differenti, è perché differenti sono le modalità di identificazione dell’autore al testo: in CI e NP, l’autore si identifica immediatamente con la propria opera, il che significa in ultima analisi con una sorta di movimento compensatorio dell’ipocondria; in VLC, l’autore si identifica con l’agire paesologico, di cui il libro presenta in successione ordinata svariati momenti, o meglio esercizi. Da ciò discende l’impressione di due differenti articolazioni del narcisismo al testo. Un brano mostra forse meglio di altri il punto di incontro e di sintesi tra le due tendenze:

> Il rapporto con il paese in cui vivo è piuttosto complicato. Il mio riconoscimento è una pratica sempre aperta, mai chiusa. È come se sul mio conto la comunità avesse sempre in corso una sorta di accertamento perché in fondo intuisce che io non sono mai veramente dove sono gli altri. Dimoro sempre sulla soglia, mi infiammo e mi gelo molto più velocemente di quanto accada agli altri. Io voglio avere il riconoscimento del mio paese, forse tutto il mio lavoro sta in questa ricerca, le mie battaglie civili non sono altro che le vicissitudini di un orfano che cerca vanamente di farsi riconoscere dal padre**(4)**.

Come si vede, il brano scivola – e con certo grado di consapevolezza - da un’identificazione narcisistica nella paesologia, a una più profonda e rivelativa confessione narcisistica. Sicché il narcisismo di Arminio, con il suo braccio armato costituito dall’ipocondria, sviluppa una dialettica testuale tra identificazione e disidentificazione, che attraversa i singoli testi al loro interno e li struttura e gerarchizza tra loro.

L’ipocondria funge in un certo senso da potente vettore di desoggettivazione: “L’ipocondriaco vive in un regime dittatoriale, la dittatura del sintomo” (CI, 24). Arminio non è più Arminio (benché ne conservi il nome, che pure spesso viene declinato in terza persona), ma è anzitutto l’Ipocondriaco, intendendo con questo figura (quasi una sorta di nuovo personaggio concettuale, o per lo meno, di figura estetica) una soggettività debole e sfumata, in cerca quindi di una forma di validazione ontologica dei fenomeni percepiti e poi rappresentati: con la novità, rispetto a molta letteratura del passato, che la validazione deve riguardare tanto i vissuti corporei indotti dal mondo esterno, quanto il mondo interiore. Il problema della validazione si trasferisce in seguito alle tante forme di rappresentazione dei conflitti emotivi in cui viviamo, ai tanti ideologemi, alle tante manifestazioni della *doxa* che affollano il nostro discorso quotidiano.

Questa deflagrazione e questa incapacità di distinguere in qualche modo quale sia il grado di realtà degli oggetti interni e esterni dànno vita a un testo in cui la narratività non può che essere inibita continuamente. Anche il modello di racconto, evidentemente lirico, in presa diretta e attento anche alla resa “atmosferica” dei luoghi che viene fuori da VLC**(5)**, non può che essere frustrato e invalidato, nella testualità altra di CI, o di NP. Non a caso la tendenza più evidente della scrittura di Arminio è quella aforistica: sia le sue prose più strutturate, sia quelle più destrutturate sono costituite da elementi gnomici. Lo gnomico – quasi sempre basato sull’impiego di un artificio retorico - è certo la tessera costitutiva, il nucleo minimo produttivo della scrittura di Arminio; ma questo stigma si combina in modo differente a seconda dei simulacri di soggettività impiegati nel testo, diluendosi in VLC, essendo invece piena dominante stilistica in CI e NP. Si potrebbe forse dire che l’aforistica arminiana costituisce l’esoscheletro dei testi non paesologici e l’endoscheletro di quelli paesologici**(6)**. Si veda in proposito il seguente passo, che presenta due aforismi (uno dei quali di metaletterario atletismo):

> Oggi la prima tappa è Valva, ma prima mi fermo ad Andretta per fare delle fotografie. Ci sono stato poco tempo fa e penso a quello che ho scritto. Penso che se ne scrivessi oggi verrebbe fuori un testo

> diverso. *La vita di un paese è un romanzo lunghissimo e ogni volta che lo vedi ti porti a casa solo poche scene*. Raccontare un luogo per me non è mai un esercizio facile, una faccenda che si risolve con un po' di mestiere e con l'elencazione di un po’ di cose fatte o viste. *Raccontare un luogo è sempre una sfida. Ogni pagina è un salto mortale* (VLC, 42, corsivi miei).

Al contrario in *Parte lesa* in CI, gli aforismi – spesso in rima, una rima popolaresca che rimanda, forse più ancora che a una autorialità collettiva, a una voce senza autore - si leggono, in capoversi isolati, talora con mimesi di vecchi modi paremici: “Tra il dare e il dire spadroneggia il dire” (CI, 50).

3. La chiave di lettura di queste due modalità di espressione testuale della soggettività tanto diverse, starà appunto nel rapporto istituito con i simulacri e le proiezioni del mondo esterno. Anzitutto, i testi paesologici muovono da un concetto di mondo esterno come già dato, come qualcosa con cui entrare in rapporto secondo modalità per lo più descrittive:

> Vado a Valva con la paura che sempre mi viene quando sento notizie di questo tipo. Il paese adesso è completamente ricostruito, un gruzzolo di case sotto una roccia che oggi sembra essere la tana da cui escono le nuvole che coprono 1a valle del Sele. C'è una grande e bellissima villa, ma è aperta solo la domenica. La salumiera mi dice che non vengono molti turisti. Fino a qualche anno fa c'era un ristorante e adesso ha chiuso. Per strada penso che la provincia di Salerno è la più varia d'Italia. Una provincia che sembra un continente in cui puoi trovare di tutto.

Invece, nei testi non immediatamente paesologici, il rapporto con i luoghi, che soggiace in vario modo a pratiche di denarrativizzazione, può spaziare da imponenti aggressioni sadico-anali, come la seguente:

> La cittadina si chiama Avellino. Ci sono cinque giornali, diretti tutti da giornalisti democristiani. In questa cittadina si sono appena svolte le elezioni e hanno vinto i soliti democristiani che adesso si chiamano in un altro modo e stanno assieme ai loro nemici che anche loro si chiamano in un altro modo. Queste persone sono più o meno stronze come lo siamo tutti ma non lo sanno, sono stronzi e ignoranti. Oggi nessuno si vergogna di essere ignorante (NP, 30),

ad asserti come quello che dà il titolo a NP: “Nevica e ho le prove. Nevica e le conseguenze sono chiare” (NP, 100), in un testo che, in virtù del titolo, sembra trasferire su un soggetto collettivo, i “pensatori delle panchine”, la responsabilità della scrittura. Il rapporto con i luoghi, insomma, è determinato da dispositivi di scrittura che presuppongono anzitutto differenti modalità di manifestazione testuale della soggettività, o, per meglio dire, differenti gradi di finzionalizzazione della Voce.

Il precedente aforisma sulla neve mostra la ricchezza retorica della scrittura di Arminio: la ripetizione iniziale del verbo, da un lato, si associa infatti al gioco sui campi semantici *neve* e *chiarezza*, dove la chiarezza insieme allude a una chiarezza logica, che costituirebbe una proprietà del discorso, e ad una coloristica, che costituisce una proprietà della visione. Ma accanto a queste strategie retorico-discorsive convocate in un così breve aforisma, quello che colpisce sono le tattiche di produzione della soggettività nel testo, che pare accostare tre tipi di impersonalità: quella in senso grammaticale del verbo *nevicare*; quella in senso testuale dovuta all’indeterminabilità dell’identità del locutore nel caso della prima persona in “ho le prove”; quella in senso logico dovuta all’indeterminazione delle cause: quali sono infatti le prove del fatto che nevica? E il fatto stesso che sia necessario raccogliere delle prove non dimostra che in realtà *non* sta nevicando? O non revoca in dubbio la fondatezza epistemologica dei ragionamenti del locutore? Ora, se questo esemplare apoftegma venisse attribuito immediatamente a una proiezione testuale dell’autore empirico, si commetterebbe un grave errore, quello di trascurare l’indicazione del titolo: *Pensatori delle panchine*. Mi pare evidente che il titolo riecheggia, con piena consapevolezza, un importante libro di Gianni Celati, i *Narratori delle pianure*: ma il titolo che alludeva a una sorta di parola

plurale, nell'autore irpino non arriva nemmeno a risolversi in comunicazione, rompendo la virtuosa circolarità orale finzionalmente presupposta nelle narrazioni celatiane; inoltre, se Celati apre al paesaggio, come luogo identitario e deposito delle storie, il titolo di Arminio è centrato sul luogo materiale di produzione, la panchina che fa supporto materiale del pensiero: sorta di catabasi dal teatro alla poltrona. Arminio rimanda dunque a un'insignificanza dell'immediato ed empirico produttore singolare della voce narrante: le voci si confondono in una collettività parlata da una sorta di *general intellect*. La costruzione è quella di un soggetto collettivo; ma questo soggetto collettivo, che emerge dal testo, è malato, schizoide, paranoide. La capacità della galleria di aforismi di NP nel rappresentare l'uomo odierno, il suo valore di verità sta proprio nella dimensione insieme paranoide e anonima che è apportata come ingrediente fondamentale della costruzione finzionale. Come a dire che la struttura della realtà è isomorfica rispetto a quella della finzione poetica proprio perché questa contiene la mimesi degli elementi paranoidi e di scioglimento nell'anonimato che ciascuno sente come una minaccia nella propria percezione della realtà**(7)**.

4. Si potrebbe dire che i pensatori delle panchine (NP, 100 e ss.), il pornoansioso (NP, 29 e ss.), il giovane astratto (NP, 39 e ss.), l'Arminio in terza persona di CI (*passim*) sono dei mediatori evanescenti tra l'Arminio autore empirico e *Arminio* come immagine e nome d'autore, il simulacro autoriale che il lettore stesso si fabbrica. In questo senso, il dispositivo di scrittura sottolinea che si tratta di costruzioni poetiche (e quindi, in ultima analisi, finzionali): l'apparente immediatezza è in realtà una mediata immediatezza, e le immagini e le rappresentazioni che fuoriescono da NP possono essere attribuite a Franco Arminio solo a patto di relativizzarle grazie a dei simulacri come l'ipocondriaco, il pornoansioso. Un attimo dopo aver attribuito al pornoansioso determinate "esagerazioni" finzionali, rendendole quindi accettabili, siamo pronti a dimenticarci della loro natura di esagerazioni per estrarne il valore di verità e attribuirlo ad Arminio.
Invece, nei testi più immediatamente paesologici, Arminio induce il lettore a porre tra parentesi il fondamento epistemologico del discorso, che è dato come assiomatico, attraverso l'impiego di diversi effetti di realtà, e l'abolizione conseguente di qualsiasi forma ulteriore di mediatore evanescente. C'è una sorta di circolarità: Arminio autore empirico usa come mediatore evanescente Arminio stesso. In questo senso il testo paesologico ha una chiara e doppia natura: la cornice finzionale di cui si avvale è anche un segnale di letterarietà del testo, dotato di una sua qualità estetica autonoma e primaria; ma il testo ha anche finalità immediate non unicamente estetiche, e anzi pratiche: è un testo in qualche modo anche prescrittivo, dove l'aforistica perde il suo valore di descrizione del mondo per acquisire forza pragmatica.
Non è un caso che la voce di Arminio paesologo possa fare capolino anche dalle colonne dei quotidiani, in uno stato di perfetta continuità enunciazionale con la voce di VLC: ci si troverà pure nell'ambito del letterario-finzionale, ma contemporaneamente si vuole inscrivere il proprio atto linguistico in un quadro di circolazione simbolica che attraversi la società in una sorta di tempo reale, non esitando a impiegare gli strumenti della cronaca giornalistica, e persino i suoi spazi materiali**(8)**; la validazione che fornisce il supporto impiegato risiede allora nell'uso di un dispositivo finzionale che, mentre finzionalizza le circostanze dell'enunciazione, mette in scena attori reali e oggetti tratti dalla realtà.
Del resto, pare proprio che Arminio risulti cosciente di questa sua operazione, se è vero che lungo tutto VLC troviamo continuamente, metatestualmente, il riferimento ad aforismi e versi, annotati su un taccuino, e distinti dal resto del testo addirittura graficamente attraverso l'impiego del corsivo. Una visita in Val Germanasca viene così descritta: "Adesso non c'è nessun rumore. Si sale scrutando il grigio del calcare, cespugli neri cresciuti nelle fenditure della roccia, piccole borgate pressoché disabitate. Le case nuove non sono molto diverse dalle vecchie. Non ci sono vetrine ma cataste di legna ordinatissime" (VLC, 78). Poco dopo però l'autore scrive:

> Io sono stato in Val Germanasca verso la fine di Gennaio. Non c'era neve e un posto del genere quando non c'è la neve è come se fosse colpevole di qualcosa. Nel taccuino che portavo con me, non ho preso altri appunti, ho solo scritto un po' di versi: *nel luogo più noto della valle / passeggio*

> *misurando con gli occhi / la distanza tra il sole e la cima dei monti. / È inverno e manca la neve, unico fiore dell'inverno: / la campagna quando è bassa è sporca, / devi sempre salire /per uscire dal groviglio / del mondo. / A Frali un gruppo di piccoli sciatori / si contende un quadratino bianco di neve / troppo a lungo calpestata / per colpa della neve non caduta*" (VLC, 79).

Altrove i momenti dell'enunciazione paesologica e dell'enunciazione poetica sono ancora meno distinti, quanto più vengono distinte le due modalità di enunciazione:

> Nascono da questa visione i versi che butto giù appena torno a casa. *Se perdi un figlio / puoi venire qui a dormire in macchina* […] (VLC, 141).

> Mi avvio verso Palomonte, pochi chilometri, e sono già in un'altra storia che mi cambia l'umore e la scrittura. Il taccuino degli appunti si trasforma in versi approssimativi: *A Palomonte la piazza / è un piccolo parcheggio / ai margini di un bivio* (VLC, 144).

> Per fortuna trovo un signore che lavora in una vigna e mi rassicura che sto per arrivare. Ancora un giro d'umore e tornano i versi sul taccuino: *Difficile immaginare un paese /più lontano, più morto, più nascosto, / un tuorlo di creta nel bianco dell'aria / nel guscio dei monti* (VLC, 145).

Proprio questa distinzione tra due gradi o livelli di scrittura, che tuttavia avverrebbero in una sorta di contemporaneità spaziale e temporale marcata dal presente indicativo in prima persona della voce enunciante, disvela la natura finzionale (anzi, metafinzionale) della scrittura testimoniale e in presa diretta di VLC. La dialettica tra i vari livelli della scrittura viene immediatamente segnalata dall'*embrayage* che disinnesca la voce dell'autore implicito per ridurla al grado zero dell'aforisma o saltare a quella sorta di enunciazione al quadrato che è il discorso poetico.

5. Siamo di fronte a differenti gradazioni e modalità di finzionalizzazione dei simulacri di soggettività preposti all'enunciazione. Si potrebbe proporre di definire l'ambito in cui ricade la produzione della verità, le condizioni della veridizione in NP e CI come ambito delle verità finzionali (cioè di verità espresse mediatamente attraverso un *exemplum* finzionale), mentre per quanto riguarda VLC quello delle finzioni veridittive: l'autore è costretto a creare una situazione d'enunciazione finzionale, per far quadrare il suo effettivo riferimento ai *realia*; senza questa simulazione di una situazione d'enunciazione "presente e viva", le sue narrazioni di fatti veri non potrebbero avere né luogo né credito.
Arminio necessita di muoversi, per la paesologia, su un così particolare regime di finzionalità perché la testualità paesologica non ha bisogno di una forma di validazione di tipo ontologico, ma piuttosto di tipo etico. La presenza dell'autore ai fenomeni da lui convocati e narrati, la sua quasi-immanenza, la testimonialità di quanto viene scritto, sono necessari a questo tipo di validazione.

6. È forse per il fatto di ricercare un orizzonte espressivo con al centro un'ipotesi di etica per la comunità che, a leggere in lungo e in largo un libro come VLC, la narrativizzazione dello spazio viene realizzata soprattutto attraverso la convocazione, nello stesso presente linguistico e logico del lettore, di coloro che questo spazio abitano: i testi di Arminio devono essere identificati come immediatamente riferiti alla realtà; ma la scrittura, per poter pervenire a questa forma di circolazione simbolica, deve passare per una costruzione finzionale.
Lo spazio di Arminio è già intimamente spazio socializzato; e si direbbe che i testi paesologici si pongano come agenti di socializzazione proprio grazie alla loro cornice finzionale. Si alternano pertanto negli scritti paesologici di Arminio descrizioni di esseri umani inframmezzate a porzioni caratterizzate da una sorta di modalità deontica:

> Evidentemente il problema ecologico viene prima di quello egologico, ma sarebbe puerile immaginarsi di trasformare gli uomini in assennati cercatori del bene e del meglio. Gli uomini devono piuttosto accettare il miracolo passeggero di essere qui, devono convincersi di essere animali

> in transito sulla scena della vita e che questa scena non è di nessuno, non ha padroni e forse non ha neppure creatori (VLC, 97).

Aforismi e prescrizioni da un lato, e dall'altro il racconto in prima persona delle circostanze in cui questi aforismi sono stati suscitati, servono a suffragare la validità etica, e insieme l'autenticità, di quanto detto:

> Ogni anno vengono qui dei giovani a studiare i problemi del paese e a proporre soluzioni. Uno dei problemi è che molti di questi giovani sono del posto e per studiarlo vengono da fuori. Pare che residenza e riflessione siano un ossimoro. Se ne può tirar fuori un aforisma: *chi risiede non riflette e chi riflette non risiede* (VLC, 108-109).

Il testo paesologico si legge a due livelli, finzionale e reale; mentre invece quello non paesologico si legge a un livello solo, salvo poi trasferirne il contenuto a un livello superiore di lettura. In conclusione, dal punto di vista del lettore, realtà e finzione, nei libri di Arminio, non sono che due differenti gradazioni della soggettività testuale.

7. Proprio perché al centro della testualità paesologica c'è non già il suo statuto aletico, dato per presupposto in senso positivo grazie alla cornice finzionale, ma la dimensione dell'etica, il valore di verità nel testo andrà individuato anzitutto nella ricerca di una autenticità che sia, nonché testuale, anche appartenente al reale.
L'etica di Arminio è, come vedremo, senz'altro quella che ingiunge la fedeltà all'origine, a una dimensione identitaria che sembra perdersi, al passato: un passato che, quantunque non sia mai idealizzato, contiene grani e particelle di una promessa, disattesa, di un mondo migliore. Si tratta in particolare di una ricerca di socialità per definire la quale il criterio dell'autenticità, benché non venga mai evocato da Arminio, appare il più appropriato: "Non amo le vinerie cittadine, i luoghi in cui si mette in mostra una socialità liofilizzata. Preferisco la socialità residua, ma vera, dei paesi in cui restano poche persone e prevalentemente anziane" (VLC, 93). Più oltre: "Due sere di pizzica. Una vera, una liofilizzata" (VLC, 104). L'autenticità della prima serata di pizzica non può non risiedere in una maggiore fedeltà all'origine, alla ricreazione di rapporti umani com'erano un tempo, dei rapporti da paese. La vita dei paesi è quasi sempre rivolta al passato, nel bene e nel male: "Nei paesi non ci sono molte ipotesi sul futuro. Sembra che il futuro sia bandito. Tutto è avvitato nella mestizia del presente e nella fantasia del passato. Fantasticare è in genere un'attività rivolta al futuro. Invece nei paesi si fantastica sul passato"**(9)** (VLC, 106). Del resto è anche lo scrittore stesso ad ammettere di scrivere di paesologia con un occhio rivolto al passato: "quando si comincia a parlare c'è sempre questo filo di nostalgia per il paese di un tempo" (VLC, 106).
Il senso di recupero di una socialità residuale, perduta in un passato già lontano, è evidente anche in questo passaggio: "L'aria di Zungoli ha una composizione particolare, non mi riferisco all'assenza di agenti inquinanti, mi riferisco al fatto che è un'aria che pare contenere i respiri di un'altra epoca. Qui mi sento all'inizio degli anni Settanta, ma con gli anni che ho adesso" (VLC, 65). Dappertutto è la centralità del passato: "Siamo dentro un bar con i dannati del tempo perso e quelli che si dannano per il tempo perso. Non è più come una volta quando nel mondo contadino il tempo vuoto era un tempo vissuto pacatamente" (VLC, 70).
In fin dei conti, il compito della paesologia è la creazione di un soggetto politico collettivo, anzi, per meglio dire, di una soggettività politica. Ma che cos'è la paesologia? Dice Arminio, dopo aver rilevato la presenza di una strisciante malattia in Italia, che non risparmia nessuno, provocata dal "veleno della desolazione":

> La paesologia è proprio la disciplina che cerca di dare un nome a questa malattia. Ogni volta che vado in un paese mi accorgo che la paesologia è una disciplina con molto avvenire, proprio perché i paesi di avvenire ne hanno poco. Col progredire della malattia sarà sempre più chiaro quanto sia

> doloroso vivere in un paese di cinquecento abitanti. Doloroso intendo per le persone come sono adesso (VLC, XII).

La paesologia si proietta nel futuro solo nella misura in cui i paesi perdono la traccia del loro passato, solo nella misura in cui restano poche sopravvivenze di un passato lontano da salvare e organizzare: “C’è stato un altro tempo in cui si sapeva cosa attendere e per cosa lottare, non era ancora l’epoca dell’equivoco di massa in cui siamo calati” (VLC, 92). Poco oltre “Non sto facendo l’elogio della sopravvivenza. So bene che per noi la sopravvivenza è tutto, ma non basta” (VLC, 93).

Più che una disciplina scientifica, la paesologia risulta essere una *prassi* fondata sul recupero degli ideologemi impliciti in una direzione della storia (una storia, peraltro a macchia di leopardo, dove conta solo la temporalità del mondo rurale) da cui il mondo attuale ha concretamente deviato; una temporalità (quasi una ucronia, se non fosse ficcata nel passato) però che caratterizzava solo determinate zone, e che dovrebbe essere estesa a tutto il mondo. Prima viene quindi il passato e il recupero dei suoi insegnamenti, dei suoi *agencements*; quindi l’agire sociale, dominato una serie di prescrizioni etiche riguardanti anzitutto l’uso del tempo; quindi la dimensione politica, su cui l’etica si riverbera. Su tutto è in ogni caso la questione del tempo, una questione quasi di economia:

> Siamo tutti sotto un enorme massa di detriti. È la frana del tempo che passa. Il mondo è fermo, noi non siamo fermi, noi ci dibattiamo credendo di muoverci, in realtà, quando ci accorgiamo del tempo, quello se ne è già andato. Non aspettiamo che trascorra, perché non lo sentiamo andare via. Solo dopo che se ne è andato, lo rimpiangiamo. E questa la vera dannazione a cui siamo condannati, a cui è condannato chi non sa dare valore al suo tempo terreno. Che è anche l'unico che abbiamo. *Tempus tantum nostrum est,* diceva Seneca, solo il tempo è nostro, il nostro tempo mortale**(10)**.

Se il paese è il luogo in cui può venire creata, anzi, ricreata una nuova economia del tempo, l’economia attuale è invece un ostacolo enorme; la paesologia ha carattere fortemente e apertamente anticapitalista: “Io non sono in grado di indicare possibilità diverse se l’ambito rimane quello del modello capitalista e antropocentrico”**(11)**.

È inevitabile pensare che la scrittura di Arminio sia quindi volta alla produzione di una soggettività politica che possa sovvertire l’ordine attuale. Si tratterebbe di una comunità politica rivolta al futuro, nel tentativo di un recupero della promessa di felicità insita nel passato. Un movimento dalla chiara matrice antimoderna.

Un frammento programmatico dimostra come questa luce di passato sia già pronta e disposta a illuminare il futuro:

> Forse un giorno non lontano sarà evidente che l'irrealtà con cui abbiamo svuotato il mondo e noi stessi può essere sconfitta tornando a vivere in luoghi dimessi e appartati, tornando ad accumulare giornate bianche, giornate in cui accade poco, ma quel poco che accade non svanisce nella girandola che c'è adesso. I paesi del Molise fra cinquant'anni saranno tra i luoghi più ambiti. E forse anche i tratturi si riempiranno di uomini e di animali. Non so come tutto questo possa avvenire, ma sono sicuro che avverrà.
>
> Mi piacerebbe entrare in un paese e vedere gente che si muove a piedi: bambini, vecchi, donne, tutta una ragnatela di passi per catturare e farsi catturare dalle pause, dagli attimi in cui sembra che nulla possa avvenire. I paesi come luogo di riabilitazione degli umani, cliniche in cui si impari il compito fondamentale di passare il tempo, compito che è stato sostituito da una miriade di surrogati.
>
> Riparare le statue, riportare alla luce i tratturi, potare gli alberi con cura, salutare con lietezza ogni persona, ecco alcuni gesti che ci possono far bene, possono farci ritrovare un filo di eleganza nella bolgia di cafoneria consumistica in cui siamo caduti (VLC, 117).

Ecco. La paesologia come progetto di redenzione del passato, inteso come deposito comune e identitario. Il comune, la comunità, per Arminio, - termini che compaiono sovente nel lessico etico-politico arminiano - sono questioni, evidentemente, di custodia: e l’atto di custodire non può che

essere un atto di tramitaggio di ciò che nel passato va consegnato al futuro. Ma, in particolare, la lezione del passato è di insegnare a usare meglio il proprio tempo, a farne economia.

8. È evidente che questo progetto di comunità è basato su una visione del mondo che ha una forte nota conservatrice: "Questo posto pare *conservare* qualche brandello di identità e anche le persone mi sono sembrate non del tutto affrancate dai benefici influssi della loro radice contadina, qui assai più evidente che altrove"**(12)**. La paesologia, con la sua centralità del passato e del mondo rurale, risulta pertanto non una scienza, ma una prassi dagli effetti politici con dei chiari elementi di conservatorismo. Possono tali elementi formare parte di un programma politico realmente e consapevolmente di sinistra? La riappropriazione simbolica di un passato rurale può essere parte del bagaglio culturale della sinistra?
André Gorz ha scritto che la questione che si pone alle società postindustriali "è quella dell'uso che sarà fatto delle economie di tempo di lavoro risultante dall'evoluzione delle tecniche"**(13)**.
Gorz indica perfettamente la strada che dovrà caratterizzare le sinistre:

> la risposta che definirà ormai la sinistra e in virtù della quale la sinistra si definirà come tale, consiste nel considerare le economie di tempo di lavoro come una *liberazione di tempo* grazie alla quale gli individui sociali dovrebbero potersi emancipare dai vincoli della razionalità economica incarnati nel capitale (cioè nel dominio del lavoro morto sul lavoro vivo) **(14)**.

Più oltre:

> La riappropriazione cui deve tendere la lotta è dunque in primo luogo la *riappropriazione sociale e individuale del tempo di lavoro* che l'apparato economico è costretto a lasciare vacante non potendo fargli produrre plusvalore, e che diventerà tempo *liberato, disposable time* soltanto se gli individui sociali sanno trasformarlo nel tempo delle *loro* proprie attività, della loro propria vita e dei loro propri fini**(15)**.

È proprio su questa dimensione dell'uso del tempo che si installa la fiducia conservatrice di Arminio: una fiducia che riconosce nelle piccole patrie (non solo irpine) della vecchia Italia rurale un modello preesistente e già attingibile per questo progetto di emancipazione del tempo. Ma proprio in quanto progetto di emancipazione del tempo, il recupero conservatore (del passato) di Arminio è un recupero che a pieno titolo si iscrive in un progetto politico di sinistra.

9. C'è poi un altro evidente elemento nel tentativo di produzione di una soggettività politica – legata, in questo caso, al passato - messo in atto da Arminio: la dimensione scissa delle comunità a venire. Arminio è pronto a sfruttare questa microsocialità per costituire già, in anticipo, piccoli centri di germinazione del cambiamento, differendo l'afflato verso forme di totalità e olismi vari. Badiou ha scritto che "ogni processo che abbia fondati motivi per presentarsi come il frammento di una politica di emancipazione deve essere considerato superiore a qualsiasi necessità gestionale"**(16)**. Si noti, in questo passaggio, soprattutto il termine "frammento". C'è una dimensione frammentaria delle politiche di emancipazione, che oggi finiscono spesso per ritrovarsi soprattutto in forme di aggregazione minimale, sovente al confine tra conservatorismo e progressismo: comitati di quartiere, piccole associazioni di cittadini. Ma anche quando queste forme di aggregazione sconfinano sfrontatamente nel reazionarismo più becero o tragico dimostrano tuttavia, nella loro logica frammentaria, di essere, come diceva Pasolini, un "frammento di lotta di classe". Proprio là, dove il fronte del cammino emancipatorio delle classi è più frammentario, si mostra virtualmente, qualora lo si sappia intravedere, l'emergere di nuove soggettività politiche, potenzialmente rivoluzionarie. Dietro l'elettorato della Lega Nord c'è, insomma, in parte anche una rivoluzione inibita, così come "È possibile leggere quell'evento [la Notte dei Cristalli] precisamente come un sintomo: […] una forma difensiva che copre la lacuna, il fallimento di un efficace intervento nella crisi della società tedesca. In altre parole, la stessa rabbia furiosa dei pogrom

antisemiti diventa la prova *a contrario* della possibilità di un'autentica rivoluzione proletaria: il suo eccesso di energia distruttiva può essere letto solo come reazione alla consapevolezza ('inconscia') della mancata possibilità rivoluzionaria"**(17)**.
Questa nascita o attesa di una sorta di contropotere, basato anche su di una serie di vere e proprie tattiche molecolari, è l'elemento su cui Arminio tenta di fare leva, impiegando il passato come fattore di aggregazione attraverso l'identità: impiegando talora persino, ma con moderazione, retoriche identitarie che potrebbero rivelarsi pericolose. Non c'è dubbio che i viaggi attraverso i paesi che Arminio compie nei suoi esercizi di paesologia (e si noti che il termine *esercizi* designa questa attività fin da subito come una sorta di prassi) servano, tra l'altro, a riconoscere e contare "i fratelli" e costituirli in unità: sono anche una forma di reclutamento. È la reincorporazione nel dibattito politico di uno dei significanti della Rivoluzione francese, la fraternità. Anche su questa Badiou ha scritto: "La fraternità è la manifestazione reale del nuovo mondo, e di conseguenza, dell'uomo nuovo. […] E quale ne [della fraternità] è il contenuto, se non l'accettazione della prevalenza del «noi» infinito sulla finitezza dell'individuo?"**(18)**. Questa centralità del momento *fraternità*, questa ritematizzazione della fraternità nella scrittura di Arminio emerge chiaramente, per esempio nell'uso frequente del termine *comunità***(19)**, o del pronome di prima persona plurale**(20)**.

10. Come abbiamo visto, del passato a Arminio interessa soprattutto una dimensione: quella della gestione del tempo individuale e comunitario; si tratta ovviamente di una dimensione prima etica che politica, ma i cui effetti non possono che misurarsi nell'ambito della politica. La temporalità ossessiva e presentista dell'ipocondriaco si incontra con la temporalità malinconica *naturaliter* passatista che è propria del *milieu* rurale e dei suoi abitanti: resta così il fantasma di una volontà politica che, nel progettare il futuro, o meglio, nel proiettare le proprie speranze verso il futuro, ritiene che sia necessario un recupero del proprio passato.
Certo questa posizione, a un tempo conservatrice e di sinistra, ha dei padri nobili, nella letteratura italiana: il più pertinente è quello di Pasolini**(21)**. Sarà utile, pertanto, mettere a confronto la sua visione con quella di Arminio. Possiamo scegliere, come *specimen* della visione pasoliniana, il famoso discorso delle lucciole. Ne cito di seguito un lungo frammento:

> Poiché sono uno scrittore, e scrivo in polemica, o almeno discuto, con altri scrittori, mi si lasci dare una definizione di carattere poetico-letterario di quel fenomeno che è successo in Italia una decina di anni fa. Ciò servirà a semplificare e ad abbreviare il nostro discorso (e probabilmente a capirlo anche meglio).
> Nei primi anni sessanta, a causa dell'inquinamento dell'aria, e, soprattutto, in campagna, a causa dell'inquinamento dell'acqua (gli azzurri fiumi e le rogge trasparenti) sono cominciate a scomparire le lucciole. Il fenomeno è stato fulmineo e folgorante. Dopo pochi anni le lucciole non c'erano più. (Sono ora un ricordo, abbastanza straziante, del passato: e un uomo anziano che abbia un tale ricordo, non può riconoscere nei nuovi giovani se stesso giovane, e dunque non può più avere i bei rimpianti di una volta).
> Quel "qualcosa" che è accaduto una decina di anni fa lo chiamerò dunque "scomparsa delle lucciole".

Si noti anzitutto, nel capoverso iniziale, l'uso dell'espressione "definizione di carattere poetico-letterario": il discorso di Pasolini impiega elementi figurali dal programmatico carattere finzionale, ciò che è sorprendente, visto che la cornice in cui vanno inquadrati è quella, fin dall'*incipit*, di un testo espositivo-argomentativo, sul cui riferimento alla realtà, ai *realia*, i lettori normalmente non si interrogano. Questo ribaltamento problematizza lo statuto aletico del discorso di Pasolini, in un modo divergente dal consueto: se normalmente il lettore è pronto a estrarre valore di verità da testi che hanno un profondo livello di finzionalità, qui al contrario il lettore deve fare la tara di un elemento dal marcato carattere finzionale, su cui l'autore stesso pone una forma di preventiva avvertenza, per poter fare ritorno consapevoli al testo.

Quanto alle implicazioni etico-politiche delle proposizioni di Pasolini, gli ingredienti sono in fondo gli stessi ravvisati in Arminio: le piccole patrie e il mondo rurale del passato come ricettacolo di innocenza e purezza; anche la posizione di Pasolini, è insomma quella di un conservatore di sinistra. Pasolini conclude: "Di tale 'potere reale' noi abbiamo immagini astratte e in fondo apocalittiche: non sappiamo raffigurarci quali 'forme' esso assumerebbe sostituendosi direttamente ai servi che l'hanno preso per una semplice 'modernizzazione' di tecniche. Ad ogni modo, quanto a me (se ciò ha qualche interesse per il lettore) sia chiaro: io, ancorché multinazionale, darei l'intera Montedison per una lucciola". Non si tratta, per Pasolini, di difendere le politiche di emancipazione da un potere sempre più invasivo: a Pasolini il passato sta a cuore perché vorrebbe salvarne una specifica dimensione che è eminentemente estetica. Il discorso delle lucciole è, pertanto, in ultima analisi, un discorso di ascendenza decadente.
In questo senso la posizione di Arminio costituisce un ribaltamento della posizione di Pasolini. Si ricordi il famoso distico pasoliniano: "È per l'istinto di Conservazione / che sono comunista" (ripreso persino da Berlinguer). Il comunismo di Pasolini non è vòlto a mettere in atto politiche di emancipazione, ma a tutelare e difendere, del passato, determinate rappresentazioni che sollecitano soprattutto il suo senso estetico. Al contrario, per Arminio, il recupero e la conservazione del passato servono a individuare delle efficaci politiche di emancipazione, che oggi devono recepire come tema di primario rilievo la questione della gestione del tempo individuale. Il suo programma politico Arminio lo espone nel modo più chiaro forse in questo passaggio:

> Il sessantotto delle montagne dovrebbe avere come cuore pulsante la richiesta di un modello economico basato sulla decrescita e di un modello culturale basato su un nuovo umanesimo, l'umanesimo delle montagne. Non più l'uomo come ingordo produttore e consumatore, schiavo insonne della piramide capitalista, ma essere che si muove tra le cose sapendo che siamo qui per passare il tempo e spesso per non venire a capo di nulla**(22)**.

La visione di Arminio non è quella di un uomo totalmente amputato dalla storia del proprio futuro, come nel caso di Pasolini; non a caso Arminio impiega il termine *decrescita*, tipico di tanto pensiero altermondialista, da Latouche a Caillé**(23)**: la sua proposta di recupero del passato, a differenza di Pasolini, si inquadra per lo meno coerentemente in una prospettiva teorica che, quantunque utopistica, costituisce un effettivo riparo di fronte alla pioggia neocapitalista e neoliberista che infradicia l'orizzonte storico odierno.

11. Può essere forse utile operare un confronto con un altro scrittore, Italo Calvino. Nel 1963 infatti, Calvino pubblicò un testo esemplare, *La speculazione edilizia*, in cui metteva in scena in fondo, attraverso un personaggio che è solo in parte autobiografico, il degrado del paesaggio della Riviera ligure di Ponente. Si veda l'attacco:

> Alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre, in treno) e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio […] era il modo in cui tutte le volte che vi tornava, Quinto riprendeva contatto col suo paese, la Riviera […]. Però ogni volta c'era qualcosa che gli interrompeva il piacere di quest'esercizio e lo faceva tornare alle righe del libro, un fastidio che non sapeva bene neanche lui. Erano le case: tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani, a biancheggiare massicci come barriere di rincalzo al franante digradare della costa, affacciando più finestre e balconi che potevano verso mare. La febbre del cemento s'era impadronita della Riviera**(24)**.

Ciò che è minacciato, in questa superfetazione di orridi palazzi sul paesaggio, è ancora una volta un'identità estetica. In questo il punto di partenza di Calvino pare simile a quello di Pasolini. Di fronte al problema che pone a Calvino il reale cambiamento del paesaggio in provincia di Imperia, e in particolare a Sanremo, l'autore reagisce inventando un personaggio semi-autobiografico, da impiegare per realizzare una sorta di *exemplum fictum* negativo, e analizzare, così il da farsi, per

così dire, in vitro. In particolare, la posizione di Calvino viene messa a testo – un testo finzionale – nel seguente brano, di cruciale importanza:

> E Quinto: — Eh, eh! Accidenti! Ah, cara mia! — non era capace che d'uscirsene in esclamazioni inespressive e risolini, tra il «Tanto che ci vuoi fare?» e addirittura il compiacimento ai più irreparabili guasti, forse per un residuo di giovanile volontà di scandalo, forse per l'ostentazione di saggezza di chi sa inutili le lamentele contro il moto della storia. Eppure, la vista d'un paese ch'era il suo, che se ne andava così sotto il cemento, senz'essere stato da lui mai veramente posseduto, pungeva Quinto. Ma bisogna dire che egli era uomo storicista, rifiutante malinconie, uomo che ha viaggiato, eccetera, insomma, non glie ne importava niente! Ben altre violenze era pronto a esercitare, lui in persona, e sulla sua stessa esistenza […]. Ecco, ora, lì, quel suo paese, quella parte amputata di sé, aveva una nuova vita, sia pure abnorme, antiestetica, e proprio per ciò — per i contrasti che dominano le menti educate alla letteratura — più vita che mai**(25)**.

Il passo mostra come si presentava la problematica morale della speculazione edilizia per Calvino: tra il rifiuto della tutela di un'identità estetica di per sé, divisa da un progetto politico, e il rammarico per vedere il proprio paese spogliato e imbruttito dal progresso. D'altronde l'estetica è il passato, la decadente inutile conservazione, e la speculazione è vita, futuro, e quindi progresso: "una nuova vita, sia pure abnorme, antiestetica, e proprio per ciò […] più vita che mai". In realtà, dunque, il dissidio è tra un conservatorismo impraticabile, inibito, e un progressismo distruttivo, che priva il mondo della propria identità: si respira tutta l'ansia e la paura di cadere in un tranello ideologico e finire per difendere un modo di vita reazionario. Probabilmente per Calvino questa contraddizione è insita nel mondo rurale, e il laboratorio ideale per le lotte di emancipazione - il meno equivoco per lo meno - è ancora l'ambiente urbano. Resta che la questione del passato e della sua conservazione, anche per Calvino, è qui una questione prevalentemente estetica.

12. Pertanto, e in soldoni: Arminio tenta di reperire un punto di aggregazione per la costruzione di forme politiche di liberazione del tempo nelle comunità rurali; la posizione di Calvino pare indicare che si possono trovare forme di aggregazione valida sul piano della lotta politica in fondo solo in città, perché solo lì il progressismo politico potrà trovare una dimensione solidale con il progresso economico; la risposta di Pasolini pare indicare che queste forme oggi non si possono trovare più, e che la contraddizione tra progresso economico e progressismo politico è insanabile a tutti i livelli, e non resta altro che un individualismo titanico e pessimista, nostalgico del mondo della campagna. Arminio tende invece disperatamente a cercare di costituire forme anche minimali di aggregazione politica attorno a una serie di imperativi etici organizzati nella disciplina della paesologia. La ricerca di Arminio è la costituzione di una comunità; il narcisismo di Arminio è un narcisismo aggregante, che spinge l'autore a uscire da sé stesso.
Il passato è un grave pericolo per chi si interessa alla politica intesa come ricerca di nuove forme di emancipazione: il conservatorismo virtuoso rischia sempre di tramutarsi in nuove forme di paralisi identitaria. Ma è una necessità primaria delle politiche di emancipazione di confrontarsi con il passato. Già Fortini recuperava proprio per Pasolini una lettera di Marx a Ruge:

> Il nostro motto dev'essere dunque: riforma della coscienza, non per mezzo di dogmi, ma mediante l'analisi della coscienza mistica non chiara a se stessa, o si presenti sotto forma religiosa o politica. Apparirà allora che il mondo ha da lungo tempo il sogno di una cosa, di cui non ha che da possedere la coscienza, per possederla realmente. Apparirà chiaro come non si tratti di tracciare un trattino tra passato e futuro, bensì di realizzare i pensieri del passato. Si mostrerà infine come l'umanità non incominci un lavoro *nuovo*, ma porti a compimento consapevolmente il suo vecchio lavoro**(26)**.

L'amore di Arminio per il passato trova certamente la sua più corretta e importante giustificazione metodologica in questo frammento marxiano.

13. Rispetto alla scrittura di Calvino, c'è un elemento che caratterizza contemporaneamente la scrittura di Pasolini e quella di Arminio accomunandole: la dimensione della creaturalità. Può sembrare paradossale l'insistenza, nell'epoca del *posthuman*, sulla creaturalità, così come quella sul carnevalesco, quando anche il racconto stesso del corpo sembra, in molti autori contemporanei, mostrare la reificazione del corpo stesso, la sua riduzione ad altro dalla corporeità; eppure la creaturalità per molti versi appare un campo cruciale in questi due scrittori.
Si veda a titolo di esempio il seguente frammento:

> Uscendo fuori il mio interlocutore mi dice che la notte del terremoto ha perso la madre, la moglie e la figlia. Qui la mia attenzione si ravviva. Mi faccio raccontare com'è successo.
> Stavano sul divano. La casa è crollata. Lui si è trovato davanti al figlio maschio. Lo ha riparato. Durante tutta la notte sono rimasti sotto. La bambina non la sentivano. Lui e il figlio li hanno tirati fuori al mattino. Poi è uscita anche la moglie. È uscita viva. Mentre la portavano al campo sportivo il vento le ha sollevato la gonna e lei se l'è sistemata con le sua mani. L'hanno portata a Napoli. Sembrava che non stesse tanto male. Il giorno dopo è morta. Intanto avevano tirato fuori dalle macerie anche la figlia di dieci anni. Ascolto questa storia mentre siamo fermi nella mia macchina davanti al cinema. Il padre dice che guardava la figlia e sperava che non fosse morta. Aveva rovesciato il coperchio della bara e ci aveva messo la figlia sopra. Io ascolto, sento che non riuscirò a dimenticare questa storia, ma il peggio deve ancora venire. Il signor Francesco alcuni anni dopo il terremoto si risposa e dal nuovo matrimonio nascono due figli. La notte di Natale del 2001 la sua bambina di dieci anni sale di corsa le scale per andare a posare una statuina sul presepe. Non arriva al presepe. Muore sulle scale. A suo tempo avevo letto questa storia sui giornali locali. Mi aveva emozionato e poi era andata via dalla mia mente. Adesso ha un leggero tremore. Faccio qualche domanda al mio interlocutore e il filo delle disgrazie si allunga. Torniamo indietro. Il signor Francesco aveva un padre di quarantotto anni che aveva preso un grande spavento in Albania durante la guerra. Una sera del 1953 uscì di casa e morì per un infarto. Qualche anno dopo al signor Francesco muore per malattia anche il fratello che studiava all'università.
> Guardo l'orologio, usciamo dalla macchina. Mi pare di aver parlato con la reincarnazione di Giobbe. (VLC, 8-9).

Come è ovvio, il creaturale di questo passaggio è un aspetto sfruttato fortemente ai fini della costruzione di un discorso paesologico.
In un capitolo fondamentale di *Mimesis*, Auerbach racconta e analizza la storia di Madame du Chastel. A un tratto, Auerbach spiega come "il Signor du Chastel mostri in cospetto dei parenti e degli amici un viso sereno e deciso, ma come, nella notte, solo con la sua donna, a letto, perda il dominio di sé e s'abbandoni completamente alla disperazione"**(27)**. Il motivo della disperazione del Signor du Chastel è la minaccia di morte del figlio tredicenne, in ostaggio presso il Principe Nero, per un problema di interpretazione di un accordo politico-militare tra i due, a garanzia del quale è stata appunto posta la testa del figlio del Signor du Chastel. La scena dei due sposi a letto viene così commentata da Auerbach: "La letteratura feudale nel suo fiore […] non ci ha lasciato nulla di così realistico e creaturale"**(28)**. C'è forse un elemento nella scena scelta da Auerbach che ci consente di riscrivere il concetto di creaturalità secondo coordinate più contemporanee: non solo qualcosa che "implica il concetto della sofferenza a cui si è soggetti in quanto creature mortali"**(29)**, ma ancora di più un momento di esposizione – e di gettatezza prima ancora - del corpo proprio e inerme, della nuda vita, nel quadro e nel campo del politico: dove si vede peraltro che l'idea di creaturalità, per lo meno se letta in questa chiave, implicava in qualche modo un'anticipazione correlativa del concetto foucaultiano di biopotere. La creaturalità è evidentemente una dimensione individuale e prepolitica, ma è sempre più necessario, nel quadro di una alfabetizzazione etica delle cittadinanze, che la politica e in particolare le sinistre si facciano carico della dimensione della creaturalità. Anche questa indicazione c'è, in Arminio: anche la creaturalità, concetto che va depurato e reso totalmente laico, può fungere, se correttamente intercettata in un adeguato dispositivo ideologico, da necessario vettore di fratellanza**(30)**.

14. Poiché la paesologia consta di un braccio armato operativo, che affronta impegnative battaglie civili di vario tipo, vien fatto di chiedersi allora: che bisogno c'è di adottare nei testi paesologici una prospettiva di enunciazione finzionale, accompagnata oltretutto da una patina stilistica spesso programmaticamente lirica? Probabilmente, la cornice finzionale e il lirismo svolgono un duplice ruolo: dànno vita, da un lato, a un effetto di realtà; costituiscono, dall'altro, un segnale di letterarietà. È nel letterario che la paesologia trova il suo spazio più naturale, e questo perché il letterario può fornire una lingua, una capacità di intendimento e di analisi della situazione, una *agency* antagonista, a una soggettività politica ancora inesistente ma prossima alla comparsa. È un compito che è precipuo di ciò che Deleuze ha definito "letteratura minore": "La macchina letteraria prende il posto di una macchina rivoluzionaria a venire non certo per ragioni ideologiche ma perché è la sola ad essere determinata a soddisfare le condizioni di un'enunciazione collettiva che, in quell'ambito, non sono presenti da nessun'altra parte: *la letteratura è affare del popolo*"**(31)**. Porre la paesologia alla prova dell'idea di letteratura minore è allora forse un modo per comprenderne meglio significato e scopi. Come scrive Deleuze, "I tre caratteri della letteratura minore sono quindi la deterritorializzazione della lingua, l'innesto dell'individuale sull'immediato-politico, il concatenamento collettivo d'enunciazione"**(32)**. E in effetti, VLC mostra continuamente questo slittamento dell'individuale sul politico, questo divenire immediatamente politico della posizione individuale di Arminio o degli altri attori che di volta in volta vengono incontrati (non è terribilmente "politica" anche la parabola dell'uomo "reincarnazione di Giobbe" precedentemente citata, ad esempio?), e questa dimensione collettiva degli enunciati che emergono dai vari testi, tanto che continuamente l'enunciazione slitta dalla prima persona al noi. In fin dei conti, la paesologia "È la letteratura che produce una solidarietà attiva, malgrado lo scetticismo; e se lo scrittore resta ai margini, o al di fuori, della sua fragile comunità, questa situazione lo aiuta ancor di più a esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità"**(33)**. E, infine, VLC non si avvale, con tutto il corredo dei suoi piccoli e grandi manierismi stilistici, del lirismo e della letteratura – e di una letteratura scritta in una lingua che è lontanissima da quella parlata dagli uomini della comunità di cui, involontariamente e malgrado sé stessa, si fa portavoce -, per parlare di tutt'altro, di tutela del paesaggio, della vita umana, delle zone rurali, dei paesi? L'aver restituito dignità a questa parola, *paese,* non è già la prova più che evidente, che la paesologia parla la lingua delle letterature minori?

Gian Luca Picconi

Note.

(1) Si vedano, riguardo al tema, i due seguenti libri: Carola Barbero, *Chi ha paura di Mister Hyde? Oggetti fittizi e emozioni reali*, Genova, il melangolo, 2009, e Alberto Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Roma-Bari, Laterza 2010. Per un punto di vista differente – e più simile a quello qui adottato - sulla questione si veda anche Túa Blesa: *Circulaciones*, in *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999): actas del IX seminario internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor, 2000, pp. 41-52; *Textimoniar*, in "Prosopopeya: revista de crítica contemporánea", 2, autunno-inverno 2000 , pp. 75-91; *Ficción o no ficción: that is the question (Lecture del* Quijote*, II, 11 y II, 34-35)*, in *Philologica: Homenaje al profesor Ricardo Senabre*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996, pp. 83-94; *Deslizamientos por la banda de Moebius*, in *Mundos de ficción: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Murcia, 21-24 noviembre 1994*, a cura di José María Pozuelo Yvancos e Francisco Vicente Gómez, Murcia, Universidad de Murcia, Vol. 1, 1996, pp. 89-94. Per quanto riguarda i tre libri di Franco Arminio su cui si muove l'analisi, verranno impiegate queste abbreviazioni: CI (*Circo dell'ipocondria*, Postfazione di Valerio Magrelli, Firenze, Le Lettere, 2006); VLC (*Vento forte tra Lacedonia e Candela. Esercizi di paesologia*, Roma-Bari, Laterza, 2008); NP (*Nevica e ho le prove. Cronache dal paese della cicuta*, Roma-Bari, Laterza, 2009).

(2) La paesologia è una disciplina a scarsissimo – anzi, nullo – livello di formalizzazione scientifica: chiamarla, come appunto fa Arminio talora, *disciplina*, e insieme l'aver impiegato, nella costruzione di questo neologismo, il secondo costituente *–logia*, va inquadrato nell'ambito della costruzione di una cornice

finzionale in cui bisogna calare il messaggio paesologico perché risulti efficace. Sicché la paesologia è piuttosto una prassi, che una scienza. Si veda quanto scrive Arminio in CI, 14: "In quanto poeta ero uno dei cinque milioni di poeti esistenti nella mia sciagurata nazione. Definendomi paesologo li ho lasciati tutti, me ne sono andato da un'altra parte e la poesia mi ha seguito, ha capito che non volevo lasciare lei, ma le mosche che ne assillavano lo sguardo, come mosche intorno agli occhi dei cavalli. Comunque la paesologia non è una trovata. I paesi se ne stavano andando e noi siamo pronti ad abitare le cose solo quando ci lasciano o le lasciamo. La cosa strana è che quando diventai paesologo il paese sparì dalle mie costole, dove era sempre attaccato". Emergono alcuni elementi del discorso paesologico: il suo rapporto con la scrittura poetica, di cui si presenta come una versione depurata dagli elementi di narcisismo; l'attivarsi di una cornice collettiva, il *noi*, non appena si passa al discorso paesologico; la paesologia come compensazione individuale della nevrosi.

(3) Una coincidenza lessicale, il termine residuo, sembra istituire una parentela tra l'io fatto per vivere e la paesologia, alla caccia sempre di forme di socialità residue (VLC, 93): "Preferisco la socialità residua, ma vera, dei paesi in cui restano poche persone e prevalentemente anziane".

(4) Franco Arminio, *Lo scrittore sul tetto*, in "il manifesto", 21 settembre 2010, p. 15.

(5) Ad esempio: "La prima impressione di questo viaggio è l'arrivo in un paese in cui sento solo il mormorio dei piccioni. Non è San Cassiano, ma comincia comunque con la esse, è un nome che non vuole entrarmi in nessun modo nella testa. C'è un ambulante marocchino nell'angolo di una piazza vasta che ha un lato dall'aria decisamente messicana. I piccioni stanno fermi sulla facciata di una chiesa. C'è un cane che non ha intenzione di abbaiare" (VLC, 100).

(6) La presenza in VLC di un testo costituito da una galleria di aforismi, che parrebbero quindi appartenere all'altra forma di validazione del testo dimostra certo l'adiacenza, la contiguità tra le due voci di Arminio, ma non oblitera né cancella questa divisione, semmai la problematizza.

(7) In questo senso è verissimo quanto dice Arminio, quando afferma: "Non propongo una mistica del minore e dell'anonimo" (VLC, 87): anche il minore e l'anonimo sono soggetti a una forte demistificazione.

(8) Così, i vari titoli di sezione di NP (*Cronache*, *Diario*), o lo stesso sottotitolo del libro ("Cronache dal paese della cicuta") rimandano a un tipo di testo cui normalmente si attribuisce un carattere di verità.

(9) Arminio è quindi, in un certo senso, un passatista: si distingue, in ciò, dal regime di storicità che appare imperante al giorno d'oggi. Sull'idea di presentismo, passatismo e futurismo si veda Diego Fusaro, *Essere senza tempo. Accelerazione della storia e della vita*, prefazione di Andrea Tagliapietra, Milano Bompiani, 2010, e François Hartog, *Regimi di storicità. Presentismo e esperienze del tempo*, Palermo, Sellerio, 2007.

(10) Franco Arminio, *3 paesi mai visti e sentiti*, in "il manifesto", 21 agosto 2010, p. 15.

(11) *Ibidem*.

(12) Franco Arminio, *Un viaggio particolare nei dettagli*, in "il manifesto", 10 ottobre 2010, p.15. Corsivo mio.

(13) André Gorz, *Metamorfosi del lavoro. Critica della ragione economica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 240.

(14) Ivi, p. 241.

(15) Ivi, p. 242.

(16) Alain Badiou, *Sarkozy: di che cosa è il nome?*, a cura di Livio Boni, Napoli, Cronopio, 2008, p. 55.

(17) Slavoj Žižek, *Tredici volte Lenin. Per sovvertire il fallimento del presente*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 76.

(18) Alain Badiou, *Il secolo*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 117.

(19) Si veda, a titolo di esempio il blog http://comunitaprovvisoria.wordpress.com, ispirato ai principi paesologici di Arminio, che ne è tra le anime principali. L'importanza del concetto di comunità, che attraversa tutta l'opera di Arminio, è ben illustrata da questo passaggio di *Viaggio nel cratere* (Torino, Sironi, 2003, p. 71, corsivo mio): "Invece sono solo col mio sguardo sconcertato, e mi sembra che l'inquietudine che mi porto dietro si diluisca piuttosto bene in questo paese che illustra benissimo il destino di tanti paesi. Il destino di esserci, di occupare uno spazio, di essere ammodernati, più comodi, perfino leziosi in qualche punto, ma di avere un grande vuoto dentro, il vuoto della *comunità* che non c'è".

(20) I libri di Arminio presentano frequentissimamente questo passaggio dalla prima o terza persona singolare alla prima persona plurale. Un esempio su tutti: "Qualche giorno fa dicevo a un mio amico che noi ci aspettiamo adesso quello che poteva avvenire solo vent'anni fa e ci aspettavamo vent'anni fa quello che potrebbe avvenire solo adesso. Sono considerazioni che si possono fare ovunque, ma ho la sensazione che vivendo in piccoli luoghi viene un qualche tipo di saggezza, a patto che se ne voglia fare uso. Ovviamente a volte è una saggezza un po' macchinosa, che magari lavora contro un'esistenza fluida, armoniosa. / Per

esempio, quel signore che mi accompagnava a vedere la miniera di talco e che ci ha lavorato per molti anni sapeva benissimo che lì dentro era facile rovinarsi i polmoni, ma saggiamente non aveva apprensioni anticipatorie. 'Per ora sto bene', mi diceva con una faccia che confermava in pieno il suo assunto. Tutto dipende dall'angolo in cui mettiamo le cose. Noi siamo la vita che siamo, ma siamo anche i morti che saremo e su queste due gambe dobbiamo camminare anche se ci portano in strade diverse. In ogni modo l'idea di fare turismo con una miniera dismessa può essere utile se non diventa un semplice voyeurismo dei sacrifici altrui" (VLC, 91). Ma è soprattutto un recente articolo a tematizzare il problema della comunità con chiara allusione ai libri di Roberto Esposito, il teorico italiano dell'idea di *communitas*: "Questa è l'epoca delle oscillazioni. Nello stesso giorno si intrecciano pulsioni autistiche e pulsioni comunitarie. Immunitas e communitas non stanno su due fronti, convivono con noi in adiacenza nuziale" (Franco Arminio, *Appunti per un Sessantotto delle montagne*, in "il manifesto", 7 ottobre 2010, p. 15).

(21) Una parte del lessico politico di Arminio è senz'altro desunto da Pasolini: basti pensare, per esempio, al termine *irrealtà*, impiegato in VLC, 117, o al termine *sopravvivenza*, impiegato in VLC, 93. Lo stesso Magrelli scrive a proposito di un reportage di Arminio, che questo accoglie "l'eredità del Pasolini corsaro, ma per così dire 'tagliata' con l'assorta inquietudine di Gianni Celati" (Valerio Magrelli, *Tre volte Arminio*, in CI, 110).

(22) Franco Arminio, *Appunti per un Sessantotto delle montagne*, cit., p. 15.

(23) Vale la pena di citare qui almeno, tra i tanti titoli possibili, Serge Latouche, *Breve trattato sulla decrescita serena*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, da cui si potranno trarre ulteriori indicazioni bibliografiche.

(24) Italo Calvino, *La speculazione edilizia*, in Italo Calvino, *Romanzi e Racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1991, vol. I, p. 781.

(25) Ivi, 785.

(26) Il testo marxiano è tratto da Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere 3: marzo 1843-agosto 1844*, a cura di Nicolao Merker, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 156. La lettera di Pasolini, e quella di Fortini in risposta, sono riportate in Pier Paolo Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a cura di Nico Naldini, Torino, Einaudi, 1988, pp. 499-500. Sull'episodio, e la ripresa di questo brano nell'epigrafe di *Il sogno di una cosa* si vedano le importanti considerazioni di Guido Santato, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Padova, Neri Pozza, 1980, pp. 96-97. L'epigrafe pasoliniana si ferma alle parole "sogno di una cosa".

(27) Eric Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000, vol. I, p. 255.

(28) Ivi, p. 268.

(29) Ivi, p. 268n.

(30) Una rivalutazione e riscrittura del concetto di creaturalità in chiave novecentista viene operata da Barnaba Maj, *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*, Macerata, Quodlibet, 2007.

(31) Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 1996, p. 31.

(32) Ivi, p. 33.

(33) Ivi, 31. La marginalità di Arminio all'interno del mondo irpino è lui stesso a sottolinearla: "Il rapporto col paese in cui vivo è piuttosto complicato. Il mio riconoscimento è una pratica sempre aperta, mai chiusa. È come se sul mio conto la comunità avesse sempre in corso una sorta di accertamento perché in fondo intuisce che io non sono mai veramente lì dove sono gli altri. Dimoro sempre sulla soglia, mi infiammo e mi gelo molto più velocemente di quanto accada agli altri" (Franco Arminio, *Lo scrittore sul tetto*, cit., p. 15).

NICCOLÒ SCAFFAI

PAESAGGI ITALIANI. ECOLOGIA E LETTERATURA CONTEMPORANEA

1. La rappresentazione del paesaggio è un motivo che ha accompagnato costantemente l'evoluzione della letteratura italiana, dalle sue origini fino all'epoca moderna, emergendo in modo particolare nelle opere rinascimentali e arcadiche**(1)**. Sebbene la presenza della natura sia spesso filtrata attraverso la dialettica tra elementi opposti (noto/ignoto, classico/moderno, reale/fantastico, umano/sovrumano, stabile/mutevole, domestico/esotico, ordinato/caotico, urbano/agreste, studiato/spontaneo, ecc.) e possa dunque in alcuni casi preludere alla nascita di una coscienza ambientale, il vero e proprio ingresso del tema ecologico nella letteratura italiana ha una data precisa: il 1759. È in quell'anno, infatti, che Giuseppe Parini, esercitandosi intorno a un argomento proposto dall'Accademia dei Trasformati, compone l'ode *La salubrità dell'aria*. Lo spunto proveniva dall'attualità tecnologica: l'introduzione a Parigi di una macchina per svuotare i pozzi neri, di cui aveva dato conto anche la «Gazzetta di Milano», all'epoca diretta da Parini stesso. In accordo con l'ispirazione civile e illuminata di molta poesia settecentesca, l'ode pariniana declina secondo i paradigmi del secolo (sensismo e società) l'oraziano «miscere utili dulce»: così la «calda fantasia» del poeta «sol felice è quando / l'utile unir può al vanto / di lusinghevol canto» (vv. 129 ss.). L'utile, in questo caso, consiste appunto nella purificazione dell'aria cittadina dai miasmi che sprigionano le «spregiate crete» (i vasi da notte), «le triste oziose acque» e il «fetido limo».

2. Nel Novecento, il tema dell'ambiente minacciato torna nei versi di Andrea Zanzotto, sia pure in prospettiva rovesciata rispetto all'ode di Parini: al centro non è il risanamento della città ma il degrado della campagna, effetto di un progresso di cui Parini non poteva immaginare le conseguenze deteriori. Nella sua prima raccolta, *Dietro il paesaggio* (1951), Zanzotto nascondeva un "io" minacciato da nevrosi e scissioni dietro lo schermo di una natura di platonica perfezione**(2)**. Ma già nella raccolta successiva, *Elegia e altri versi* (1954), e poi soprattutto in *IX Egloghe* (1962), i caratteri iperletterari di un paesaggio di ascendenza arcadica sono levigati dall'ironia. Viene meno, rispetto al primo Zanzotto, l'idea che il paesaggio sia un luogo escluso dal tempo; la dialettica tra ideale e contingenza è anzi cruciale nel libro del 1978, *Galateo in bosco*. Zanzotto vi richiama, fin nel titolo, l'ossimoro tra la norma (il galateo) e il disordine (il bosco). Quest'ultimo è, a sua volta, un simbolo duplice: da un lato della tragedia storica, poiché la selva a cui si riferisce il poeta è quella di Montello, presso la quale fu combattuta una battaglia nella Prima guerra mondiale; dall'altro di una letteratura ad alto grado di codificazione, poiché sul Montello Giovanni della Casa scrisse il *Galateo*. Luogo di confluenza del tragico storico e del sublime letterario, il Montello è tuttavia, nel presente, meta degradata di un turismo che inquina e altera secolari equilibri lasciando che la natura sia sommersa dalla speculazione edilizia**(3)**.

Pochi anni prima del *Galateo* zanzottiano, il tema dello scarto e della deiezione, come portato negativo della società di massa, era stato affrontato da Montale. «Bisogna che l'umanità si convinca che deve armonizzarsi di più con la natura. Che la natura non va distrutta, né dentro di sé né fuori di sé»: così il poeta in un'intervista del 1971**(4)**. Agli stessi anni risale la poesia, inclusa nel *Diario del '71 e del '72*, dal titolo eloquente di *Il trionfo della spazzatura*. «Lo sciopero dei netturbini / può dare all'Urbe il volto che le conviene. / Si procede assai bene tra la lordura / se una Chantal piovuta qui dal nord / vi accoglierà con una sua forbita / grazia […]» (vv. 1-6). Più che il tema dell'ambiente in sé e del suo degrado, a interessare Montale è il contrasto tra il sublime (la donna «piovuta dal nord») e il suo rovescio (la spazzatura, i laghi di «vomiticcio e di materie plastiche», vv. 11-12), secondo una dinamica già attiva nella *Bufera e altro***(5)**, qui tuttavia espressa nella lingua della cronaca e dell'attualità (lo «sciopero dei netturbini»).

Non vi è sublime, invece, da apporre al disfacimento del paesaggio quale viene descritto nella poesia di Fabio Pusterla, allegoria di un tempo geologico ormai posteriore alla «fine della Storia». È

questo il tema che scandisce la raccolta d'esordio, *Concessione all'inverno* (1985), variamente ripreso in opere successive (come *Bocksten*, 1989). Nei versi di Pusterla, i relitti del degrado tecnologico galleggiano come estremi residui di una civiltà ridotta ai suoi minimi elementi, in cui la presenza umana compare accidentalmente sullo sfondo: «Appena invece sommersi, o galleggianti, / fluttuano ciuffi d'alghe, / copertoni nerastri, / resti odorosi d'incerta provenienza / (oscuro è il viaggio delle inutili cose: / alcune arriveranno agli estuari / ad ingombrare spiagge, intralciare bagnanti; / s'incaglieranno, altre, nelle chiuse / pescate forse da pescatori ignari)» (*Due paesaggi*, da *Concessione all'inverno*, vv. 5-13).

3. Distante e forse ormai inattuabile nella poesia contemporanea è il modello incarnato, ancora pochi decenni prima, da Pasolini; la sua opera, letteraria o pubblicistica (spesso l'una e l'altra cosa insieme), parte e resta *nella* Storia, per osservarne da vicino gli effetti e le conseguenze. Il dovere di interpretare la realtà è anche aspirazione a modificarla, cogliendo e rivelando agli altri le immagini-chiave del cambiamento e del degrado. Fissate sulla pagina con la capacità suggestiva di un grande poeta, tali immagini agiscono attraverso i saggi, gli articoli, le lettere, pubblicati anche in forma di poesie. L'originalità dello sguardo di Pasolini sull'evoluzione del paesaggio italiano consiste perciò non tanto nei contenuti, segnati dai tratti ideologicamente regressivi della tradizione umanistica, quanto nella forma e nei fini: il paesaggio non è soltanto un tropo, proiezione dell'io o rappresentazione allegorica, ma è anche ambiente sociale, storicamente e geograficamente determinato. Così la critica contro la modernizzazione si traduce in ipotesi di intervento paradossali, come quella che prevede una difesa della natura e dell'arte**(6)** attraverso la lotta politica, o di classe: la borghesia, scrive Pasolini sul «Caos» nel marzo del 1969, deve «spossessarsi» dei monumenti e dei paesaggi attraverso un vero e proprio «atto mistico», così da «rendere popolare il "problema del passato" presso chi non ha mai partecipato alla storia, se non passivamente, come classe dominata»**(7)**.

L'urgenza della questione ecologica, nel quadro di un più generale degrado del patrimonio italiano, viene percepita – come mostra il caso di Pasolini – già prima che l'opinione pubblica internazionale venisse sollecitata e mobilitata dagli studi scientifici sull'ambiente. Gadda, ad esempio, vedeva nella diffusa costruzione di case per la villeggiatura della borghesia benestante nelle campagne lombarde la causa prima di una devastazione che dagli inizi del Novecento aveva reso irriconoscibili località un tempo splendide: nella *Cognizione del dolore*, ad esempio, «villule», «villoni» e «villette» fanno scempio di un paesaggio sudamericano che allude in realtà alla Brianza ben nota all'autore**(8)**. Le modifiche cui il fascismo aveva sottoposto il panorama urbano e naturale del Paese, le conseguenze negative delle guerre e delle affrettate ricostruzioni, la rapida industrializzazione inducono, dagli anni Quaranta in poi, intellettuali e giornalisti a intervenire sulla questione. Costante, ad esempio, è l'interesse verso la tutela del paesaggio di Leonardo Borgese, critico d'arte del «Corriere della Sera», cui fanno eco Giorgio Bassani**(9)**, il Guido Piovene di *Viaggio in Italia***(10)** e ancora, più tardi, tanto Giorgio Bocca nel suo *Miracolo all'italiana***(11)** quanto soprattutto Antonio Cederna con *La distruzione della natura in Italia***(12)**. Questi, dalle pagine del «Mondo», analizza l'evoluzione del paesaggio italiano, individuando tra le cause fondamentali del suo degrado una ricostruzione senza progetti e indirizzi saldi e condivisi**(13)**. Diversa e per certi versi opposta è invece la prospettiva emergente negli scritti di Ignazio Silone e Carlo Levi che in *Fontamara* (1930) il primo, in *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) il secondo descrivono con occhio critico il paesaggio dell'Italia meridionale, che sconta un'incontaminata e selvaggia bellezza con le condizioni di estrema miseria di una popolazione tagliata fuori dalla modernità.

4. La stessa problematica ambientale che viene affrontata sulle pagine dei quotidiani tra gli anni Cinquanta e i Settanta emerge anche in romanzi e racconti coevi. Nelle opere di Pasolini, Calvino, Volponi, Ottieri, Ceronetti**(14)** il tema ecologico fa la sua comparsa sia come proiezione simbolica del disagio esistenziale del protagonista nella società, sia in relazione al tema dell'industria, affine e

contiguo a quello dell'ambiente e dei suoi mutamenti**(15)**. Premessa per la scoperta dell'ambiente da parte dei narratori del secondo Novecento è forse l'attenzione neorealista verso la dimensione locale, tesa a rivalutare anche gli aspetti minuti della natura e del paesaggio, in aperta polemica e opposizione rispetto al magniloquente centralismo fascista**(16)**.

È nelle opere che Calvino scrive e pubblica tra gli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta che emerge con maggiore intensità e persistenza la relazione problematica tra individuo e ambiente. Le modalità di rappresentazione del tema, la cui presenza è comunque legata all'osservazione del contesto sociale ed economico del dopoguerra e del boom, sono fondamentalmente due, realistica e allegorica. La prima agisce in opere quali *La speculazione edilizia* e *La nuvola di smog*, la seconda si trova declinata in almeno tre varianti: umoristica (ad esempio in *Marcovaldo*), fiabesco-esemplare (con affinità rispetto al genere del *conte philosophique*, come nel *Barone rampante*), tragico-simbolica (*La formica argentina*). La dialettica tra natura e progresso, conservazione e degrado non scompare ma si rinnova profondamente, attraverso lo sguardo di protagonisti e narratori cui l'autore non concede una facile inclinazione per la natura incontaminata. I personaggi di Calvino più riusciti sul piano epistemologico sono infatti quelli che non si abbandonano alla contemplazione estatica della natura, non polarizzano il confronto tra questa e la città, né oppongono uomo e ambiente**(17)**. L'ecologia, specie nei racconti 'allegorici', è per Calvino un tema libero da schemi ideologici il cui valore si intuisce tornando al significato originario della parola: l'ambiente è l'*oìkos*, lo spazio in cui il soggetto dimora e che conosce attraverso una mappatura mentale in cui sono segnati tanto gli uomini quanto le cose, tanto i paesaggi naturali quanto quelli urbani. Se il degrado, la speculazione, la vita nella città appaiono connotati in senso negativo, ciò dipende principalmente dal fatto che tali elementi possono far perdere al protagonista le coordinate (anche sociali e storiche) dell'*oìkos*.

Tale visione discende dalla profonda relazione, dalla continuità che Calvino apprezza tra la natura e la conoscenza cui l'uomo attinge attraverso le diverse discipline scientifiche. L'attenuazione e in certi casi l'annullamento dell'opposizione tra l'umano e lo scientifico da un lato, il naturale dall'altro rappresentano importanti acquisizioni per una parte della letteratura italiana nel secondo Novecento. Insieme a Calvino, autori come Leonardo Sinisgalli (in *Furor Mathematicus*) e soprattutto Primo Levi (ad esempio nel *Sistema periodico*, in cui la chimica è anche un antidoto etico contro l'ideologia fascista: la materia contro l'idolatria dello "Spirito") insistono sulla reciproca implicazione di scienza e natura, rinegoziando i termini di un secolare confronto e tenendosi lontani sia dagli scenari della letteratura utopica, sia dall'afflato panico di molta poesia lirica. In questo, gli autori citati si rivelano più originali o almeno più liberi dagli schemi prefissati rispetto a certa letteratura a sfondo ecologico: quella che insiste sul polo negativo (la catastrofe, la minaccia), per esempio; oppure quella che corteggia il polo positivo (l'utopia, appunto, o l'idillio in scenari incontaminati).

5. Nella letteratura italiana più recente non manca uno sfondo ecologico, per esempio nei casi di *fiction* 'distopica' variamente ispirata a modelli narrativi – romanzo, cinema, manga e graphic novel – soprattutto d'importazione nordamericana**(18)**. Gli esempi più notevoli sono offerti da due romanzi molto recenti: *Sirene* (Einaudi 2007) di Laura Pugno e *Bambini bonsai* (Ponte alle Grazie 2010) di Paolo Zanotti. Le due opere sono accomunate dalla rappresentazione di un mondo abnorme e insieme normale, 'regolato' da ritmi e strutture di un'epoca post-apocalittica, acquatica e lunare. A separare quel mondo dal presente è una distanza assoluta e non cronologica: una frattura 'assiologico-temporale', per riprendere i termini con cui Bachtin esprimeva un'infinita lontananza di opposta direzione, quella tra epos e società moderna**(19)**. In entrambi i casi, però, la distopia sembra veicolo di un contenuto esistenziale, a cui giova più l'effetto straniante dello scenario finale (quello che risulta da un mutamento nell'ordine naturale di cui il lettore e la maggior parte degli stessi protagonisti ignorano le cause) che non la critica delle condizioni all'origine della mostruosa alterazione.

In opere di minor portata sperimentale e qualità specificamente letteraria, il trattamento etico-sociale del tema ecologico resta invece prevalente (quando non vengono un po' passivamente riproposte le tradizionali contrapposizioni tra natura/cultura, uomo/ambiente, conservazione/degrado, come nella letteratura di consumo: *science fiction* pura; e in quella di immediata finalità didascalica: apologhi di educazione ambientale per un pubblico di età scolare)**(20)**. Per esempio, la tematica dei rifiuti e dell'inquinamento assume rilievo in opere narrative fortemente legate all'attualità, al *reportage*.

In alcuni casi, tuttavia, il tema acquista anche una valenza ulteriore rispetto alla nuda rappresentazione realistica: ad esempio nell'*Impresa senza fine* (1998) di Paolo Barbaro e nella parte conclusiva di *Gomorra* (2006) di Roberto Saviano enormi accumuli di spazzatura riluttanti a ogni forma di smaltimento sono gli allucinanti correlativi della società che li ha prodotti. Una società, cioè, incapace di riconoscere i propri errori e di valorizzare le risorse che possiede o peggio, in Saviano, corrotta fin nelle viscere da una criminalità tanto radicata e invasiva da cancellare la linea tra liceità e delitto. Non resta, per riconoscere quel confine, che andare letteralmente a fondo nel mare dei rifiuti, come il protagonista di *Gomorra*: «Avevo i piedi immersi nel pantano. L'acqua era salita sino alle cosce. Sentivo i talloni sprofondare. Davanti ai miei occhi galleggiava un enorme frigo. Mi ci lanciai sopra, lo avvinghiai stringendolo forte con le braccia e lasciandomi trasportare […]: "Maledetti bastardi, sono ancora vivo!»**(21)**.

Niccolò Scaffai

Note

(1) Per un quadro generale, cfr. C. DE SETA (a c. di), *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, Torino 1982; *Il paesaggio italiano*. *Idee, contributi, immagini*, Milano 2000; R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna 2001; M. VITTA, *Il paesaggio. Una storia fra natura e architettura*, Torino 2005. Tra i molti studi sul tema del paesaggio nella letteratura italiana citiamo qui almeno: A. BARTLETT GIAMATTI, *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton 1966; D. ROBBINS COFFIN (a c. di) *The Italian garden*, Washington 1972; D. ALEXANDRE-GRAS, *Le jardin enchanté dans le roman chevaleresque italien*, in *Le paysage à la Renaissance*, Fribourg 1988; D. PREDIERI, *Bosco Parrasio: un giardino per l'Arcadia*, Modena 1990; P. CAMPORESI, *Le belle contrade. Nascita del paesaggio italiano*, Milano 1992; R. PATANÈ CECCANTINI, *Il motivo del* locus amoenus *nell'*Orlando Furioso *e nella* Gerusalemme Liberata, Losanna 1996; G. BERTONE, *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara 1999; A.M. CABRINI, *Nei giardini dell'Eden (tra Poliziano e Ariosto)*, in *Studi vari di Lingua e Letteratura Italiana in onore di Giuseppe Velli*, Milano 2000; A.M. SCANU, *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, Bologna 2004.
(2) Cfr. A. CORTELLESSA, *Andrea Zanzotto, la scrittura, il paesaggio*, in ID., *La fisica del senso. Saggi e interventi sui poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma 2006, pp. 123-130. Al tema del bosco nella poesia di Zanzotto è dedicato l'ultimo capitolo del suggestivo saggio di R.P. HARRISON, *Forests. The Shadow of Civilization*, Chicago 1993, che contiene analisi di molti testi letterari (dalla *Commedia* a *Walden*) in cui l'opposizione tra civiltà e natura selvaggia assume rilievo simbolico. Più in generale, sul paesaggio nella poesia italiana contemporanea, si veda S. RITROVATO (a c. di), *Dentro il paesaggio. Poeti e natura*, Milano 2006, a cui devo alcuni spunti ed esempi sviluppati nelle pagine del presente paragrafo.
(3) Zanzotto è tornato più recentemente sul tema nel libro-intervista *Eterna riabilitazione di un trauma di cui s'ignora la natura*, a c. di L. BARILE e G. BOMPIANI, Milano 2007.
(4) *La poesia e il resto* [intervista di Raffaello Baldini], in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a c. di G. ZAMPA, Milano 1996, p. 1710.
(5) Si veda, ad esempio, *Vento sulla mezzaluna* (nella sezione *'Flashes' e dediche*): «T'avrei raggiunta anche navigando / nelle chiaviche, a un tuo comando» (vv. 2-3).
(6) È appena il caso di ricordare che il paesaggio in Italia è considerato un bene culturale, almeno a partire dalla definizione datane nel 1967 dall'apposita Commissione d'indagine; si veda ora, al riguardo, S. SETTIS, *Battaglie senza eroi. I beni culturali tra istituzioni e profitto*, Milano 2005.
(7) P.P. PASOLINI, *I dialoghi*, a c. di G.C. FERRETTI, Roma 1992, pp. 600-1.
(8) Sul tema, cfr. G. CONSONNI, *Sogno della terra e civile archivio. Gli alberi e il paesaggio lombardo in Gadda*, in «Belfagor» LXII (2007), 367, pp. 15-33.

(9) G. BASSANI, *Italia da salvare. Scritti civili e battaglie ambientali*, a c. di C. Spila, Torino 2005.
(10) G. PIOVENE, *Viaggio in Italia*, Milano 1957. Per una rassegna sulla moderna letteratura di viaggio in Italia, anche in relazione alla tematica del paesaggio e della sua trasformazione, si veda L. CLERICI (a c. di), *Il viaggiatore meravigliato. Italiani in Italia (1714-1996)*, Milano 1999 (2001[2]).
(11) G. BOCCA, *Miracolo all'italiana*, Milano 1962.
(12) Cfr. L. BORGESE, *L'Italia rovinata dagli Italiani*, a c. di V. Emiliani, Milano 2005. Di Cederna, oltre a *La distruzione della natura in Italia*, Torino 1975, si veda *In nome del Bel Paese. Scritti di Antonio Cederna sull'Emilia Romagna, 1954-1991*, Bologna 1998.
(13) Cfr. R. BALZANI, *La difesa dell'ambiente e del paesaggio nelle pagine del «Mondo»*, in A. VARNI (a c. di), *Storia dell'ambiente in Italia tra Ottocento e Novecento*, Bologna 1999, pp. 213-27.
(14) Nella raccolta di scritti *La carta è stanca*, Milano 1976, Ceronetti pubblicò il saggio *Beatitudine dell'inquinamento*, già apparso come elzeviro su «La Stampa» di Torino col titolo *Inquinamento dono degli Dei*.
(15) Si veda, al riguardo, G. BÀRBERI SQUAROTTI-C. OSSOLA (a c. di), *Letteratura e industria*. Atti del XV Congresso A.I.S.L.L.I (Torino, 15-19 maggio 1994), Firenze 1997.
(16) Si veda, in particolare, A. BATTISTINI, *Il denso e il fluido: lo spazio nei romanzi neorealisti*, in VARNI (a c. di), *Storia dell'ambiente in Italia*…, pp. 171-212.
(17) Cfr. P. ANTONELLO, *Il «ménage» a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze 2005 (cap. 4: *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero*, pp. 169-230).
(18) La presenza della tematica ecologica nella cultura e nella letteratura nordamericana è particolarmente pervasiva. Di conseguenza, anche gli studi in questo campo sono ormai molto numerosi e spesso significativi; mi limito qui a citare, oltre alla basilare miscellanea curata da C. GLOTFELTY, H. FROMM (*The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens-London 1996), gli importanti studi di L. BUELL (*The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Cambridge-London 1995; *Writing for an Endangered World: Literature, Culture, and Environment in the U.S. and Beyond*, Cambridge-London 2001; *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden-Oxford-Victoria 2005) e, per l'Italia, di S. IOVINO (*Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Prefazione di C. Glotfelty. Con uno scritto di S. Slovic, Milano 2006; *Filosofie dell'ambiente. Etica, natura, società*, Roma 2004). Per una rassegna di taglio comparatistico, rimando anche al volume uscito per mia cura come numero monografico di "Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature" (2/2007): *Nature, Ecology and Literature*, Bern 2010.
(19) M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Torino 1997, p. 455.
(20) Il medesimo tema è trattato in stile più comico e con accenti fantastici nel romanzo *Saltatempo* (2001) di Stefano Benni, dove si trovano riferimenti al tema ecologico nel confronto fra la comunità rurale dove il protagonista è cresciuto e la grande città che ad essa implicitamente si oppone.
(21) R. SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano 2006, p. 331.

SAGGI E INCURSIONI

CORRADO BENIGNI

LA GIUSTIZIA E IL PAESE IMMAGINARIO

> *Tutto ciò che chi comanda, dopo aver deliberato, fa mettere per iscritto, stabilendo ciò che si debba o non si debba fare, si chiama legge (...). Tutto ciò che si costringe qualcuno a fare, senza persuasione, facendolo mettere per iscritto oppure in altro modo, è sopraffazione piuttosto che legge.* Senofonte, "Memorabili"

Questo è un paese che sta perdendo il senso della bellezza. E quindi della giustizia. Questo è un paese immaginario. Basta guardarci intorno: trionfano il sotterfugio, la furbizia, la disonestà sotto l'apparenza delle leggi uguali per tutti, del rispetto per ogni diritto di base, mentre qualcosa di più del cattivo gusto, una mancanza di senso, forse, coinvolge cultura, mass media, il modo di costruire, di parlare, e così anche il nostro rapporto con il paesaggio e la natura. Viviamo di un abbruttimento fatto di immagini che scorrono veloci, dove la corruzione pubblica e privata è diventata il reality di maggior successo presso il pubblico italiano.

Per gli antichi greci il bene era composto inseparabilmente da giustizia e bellezza. Quest'ultima, raccogliendo approvazioni indiscutibili, aiutava ad assicurare un consenso alla morale. Fare scempio della bellezza era massima ingiustizia. A questo vincolo, ancora attuale oggi, si potrebbe aggiungere che l'ingiustizia, il comportamento immorale, il male, costituiscono, anche, violazione di un codice profondo di bellezza. Ecco dunque perché parlando di giustizia oggi in Italia, il nostro Paese appare imbruttito e "guasto".
Come ha scritto Luigi Zoja in un bel libro recente, intitolato appunto *Giustizia e bellezza*, "siamo esiliati in un territorio nuovo e sconosciuto: una immensa zona grigia, il cui grigio è minacciosamente ermetico, perché non corrisponde a una complessità di colori, valori e sentimenti, ma a un'assenza di bellezza e responsabilità". (1) E se, come ha detto il filosofo John Rawls, la giustizia è la prima virtù di una società, come la verità è la prima virtù di un'idea, si spiega tutta la crisi di un sistema. (2)

Parlando di giustizia oggi nel nostro Paese, viene alla mente l'immagine evocata in una poesia di Edgar Lee Masters, pubblicata nel 1915, dopo che il giovane avvocato, che di lì a qualche anno sarebbe diventato uno dei poeti più conosciuti di tutti i tempi con l'*Antologia di Spoon River*, aveva difeso - vanamente - davanti alla Suprema Corte di Washington un inglese accusato di simpatie anarchiche. Ispirato proprio da questo processo, che vide la condanna a morte del suo assistito, egli scrisse una poesia, dove la giustizia appare come una donna bellissima con una benda sugli occhi ("Io vidi una donna bellissima, con gli occhi bendati/ ritta sui gradini di un tempio marmoreo"). Il significato ufficiale di quella benda è spiegato nella stessa poesia qualche verso dopo dall'uomo in toga nera: la giustizia "is no respecter of persons" ("non guarda in faccia a nessuno"), la giustizia è posseduta dalla "follia di un'anima morente" ("the madness of a dying soul"). Una giustizia con la benda sugli occhi, quella rappresentata da Lee Masters, per criticare la cecità delle corti e l'arbitrarietà delle sentenze. (3) Ma questa immagine potrebbe ben rappresentare una giustizia non solo cieca, ma anche accecata, da chi ha il potere di determinarla, di manipolarla. Quello che in parte sta avvenendo nel nostro Paese, con una sorta di auto-immunizzazione con forza di legge di "giri di potere" oligarchico che intendono governare i propri interessi al riparo dai controlli, siano quelli della legge o siano quelli dell'opinione pubblica.

Forse i mali che affliggono oggi la giustizia in Italia sono da ricondursi nella frattura di fondo tra legge e diritto, tra *lex* e *ius*.

Mai come in questi anni queste due componenti dell'esperienza giuridica sono apparse così nettamente distinte, se non contrapposte. E quando ciò accade, la forza della legge è debole perché è avvertita come arbitrio. Nell'*Antigone* di Sofocle è rappresentato questo dualismo: Antigone è il diritto, Creonte è la legge. Antigone si rifiuta di obbedire a una legge che vieta la sepoltura di suo fratello Polinice. La legge è relativa. Il re considera Polinice un traditore e vuole imporre un'umiliazione esemplare al suo cadavere. Antigone, al contrario, afferma che la giustizia è assoluta ed eterna: e la giustizia richiede da sempre sia il rispetto per i parenti sia quello dei morti. (4)
Questo dramma, attuale ancora oggi dopo due millenni e mezzo, ci insegna che il bisogno lacerante di giustizia non è un'invenzione moderna. Il concetto di giustizia si presta a manipolazioni e abusi. Ciò che distingue una giustizia accettabile dalla manipolazione è, appunto, il consenso. Quel consenso che nella società dell'antica Grecia era assicurato proprio dal valore della bellezza.
Oggi, al contrario, nel nostro Paese, sembra trionfare l'arroganza del potere, di chi impone il proprio volere con le leggi senza che esse godano del consenso che richiederebbero. Antigone ci ammonisce ancora: senza *ius*, la *lex* diventa fragile e, al tempo stesso, tirannica. Dire che la legge è diritto equivale a giustificare anche i peggiori regimi liberticidi, perché comunque essi si ammantano di legalità, e, conseguentemente, di legittimità. Una pessima legge, in un tale sistema, è pur sempre diritto. In Italia oggi non vige un regime, s'intende, tuttavia quello che stiamo vivendo in questi anni è "un abuso della forza della legge per violare insieme uguaglianza e imparzialità", come ha ammonito recentemente un grande giurista come Gustavo Zagrebelsky. (5) Per fare alcuni esempi di cui i media hanno molto discusso in tempi recenti: il disegno di legge sulle intercettazioni, sul legittimo impedimento e più ancora la vicenda legata al nome di Eluana Englaro, e molte delle cosiddette leggi *ad personam* approvate negli ultimi tempi, hanno messo bene in evidenza la frattura in atto nel nostro Paese tra *lex* e *ius*, quindi tra diritto positivo dello Stato e coscienza individuale che si richiama a valori universali, ma soprattutto l'abuso della legge a scapito del diritto. Mai come in questi tempi - come ha spiegato qualche costituzionalista - le leggi sono state piegate a interessi partigiani, perché chi dispone della forza dei numeri (la maggioranza di governo) ritiene di poter piegare a propri fini, anche privati, il più pubblico di tutti gli atti: la legge, appunto. Su questa via si è gradualmente perso di vista un principio fondamentale della democrazia, ovvero che la norma legale si pone al servizio dell'istanza di giustizia e non sopra. E' destinata a servire l'umano, non ad asservirlo. E' strumento utile per regolare una relazione, i cui titolari sono le persone che ne partecipano. L'aspirazione di giustizia esiste prima della formulazione della regola: è fatto umano e non giuridico.
Quando si giunge a questo punto di rottura, esso è fatale o quantomeno pericolosissimo per la democrazia. Solo la composizione del conflitto è una soluzione, e questa composizione spetta alla politica, è il senso stesso di essa. Quel senso che proprio la politica italiana oggi sembra avere smarrito. Eppure mai come ora – dove paiono prevalere le ragioni della forza su quelle del diritto e la violenza che la mera logica dei numeri porta con sé, per cui chi vince le elezioni può fare quello che vuole - è tanto più necessaria una comune e solida base emozionale, come condizione per l'esistenza stessa di uno spirito pubblico, e, quindi, persino di una società. Perché il diritto è una dimensione del vivere comune che non si lascia racchiudere o ridurre alla volontà di un qualunque legislatore e nemmeno si lascia dedurre da un qualche principio astratto di razionalità naturale o giustizia. Perché "la legge è essa stessa forma della con-vivenza", come più volte ha sottolineato Zagrebelsky (6).
Pertanto, la necessità di un ritorno ad Antigone si fa pressante. La società e larghi settori della dottrina giuridica sentono il bisogno del diritto. Ci si ravvede e si riscopre che dietro una norma scritta, perché essa sia veramente condivisa, c'è un sistema di diritti tradizionali, immutabili ma sempre attuali.

Antigone - come è stato più volte evidenziato anche da importanti giuristi - oggi è la nostra Costituzione. E la sua salvaguardia e il suo rispetto sono più che mai necessari in questo nostro tempo. La Costituzione è infatti l'insieme delle disposizioni che stabiliscono i principi di base

attraverso i quali regolare i rapporti tra le persone, che determinano il modello organizzativo della società e individuano i diritti inderogabili, inviolabili e insopprimibili, e i doveri ai quali non ci si può sottrarre. E' la legge fondamentale, che informa tutte le altre norme emanate dallo stato. A grandi linee ha la stessa funzione che in passato svolgeva il diritto naturale: come allora le leggi venivano considerate giuste (o ingiuste) a seconda della loro coincidenza (o del loro contrasto) con il diritto naturale, così oggi esse sono legittimate (o dovrebbero esserlo) dalla conformità alla Costituzione. Per questo la nostra Carta fondamentale oggi chiede di essere difesa da un'accelerazione evidente sul sistema costituzionale. Che non incide soltanto, come s'è sempre predicato che si doveva fare, sulla seconda parte della Costituzione: tocca pesantemente la prima. Il principio di uguaglianza, per esempio, è stato violato - o rischia di esserlo - in modo eclatante nel nostro Paese in questi ultimi anni (per esempio con il cosiddetto Lodo Alfano), e tutto il quadro dei diritti è in discussione. Non dimentichiamo che la nostra Costituzione ha rappresentato nel dopoguerra una corazza che ha protetto il paese da cedimenti autoritari, da ipocrisie populistiche e demagogiche, cioè dalle tentazioni cui la nostra politica attuale spesso cede.

Ma la degenerazione della giustizia, e quindi del nostro sistema democratico di questi anni, è anche il risultato dei nostri comportamenti: la tendenza a delegare in bianco coinvolgimento e impegno personali. E forse questo non è che il riflesso della storica incapacità dell'Italia di essere popolo, nazione. Come ha scritto Norberto Bobbio "la democrazia ha bisogno di cittadini attivi. Non sa che farsene di cittadini passivi, apatici e indifferenti". (7) Quando si vive con gli altri è indispensabile prendere parte alla vita sociale, acquisendo la consapevolezza del fatto che il singolo conta. Le istituzioni non esistono senza le persone che le compongono, sono fatte di persone. In questo clima di de-responsabilizzazione trova terreno fertile quel dogmatismo che sembra manifestarsi sempre più pesantemente nella nostra società e nell'opinione pubblica (dogmatismo che qualche volta trova persino un suo riconoscimento legislativo, vedi sempre il caso di Eluana Englaro), a cui all'opposto fa da contraltare un relativismo falsamente democratico che, con la scusa del rispetto di ogni opinione, pone tutto sullo stesso piano. Ecco dunque l'importanza, oggi più che mai, di richiamarsi a quei principi e valori sanciti dalla nostra Costituzione.

E in tutto questo cosa può fare la poesia? Come diceva Rosa Luxemburg oltre un secolo fa: chiamare le cose con il loro nome è un gesto rivoluzionario. Questa - ancora oggi - è la rivoluzione più grande che può fare la poesia: impedire che la lingua sia manipolata o diventi strumento di manipolazione e attraverso di essa si consumi una subdola sopraffazione, che oggi forse è il pericolo maggiore da cui guardarsi. Questo è l'unico impegno possibile per un poeta. E attraverso questo impegno con la propria lingua egli può contribuire a conservare e alimentare quella base emozionale di cui dicevamo sopra, indispensabile perché le leggi siano avvertite come giuste. Senza dimenticare che la parola non potrà mai portare giustizia se non conduce con sé anche la bellezza. Da sempre i grandi maestri – i tragici greci, Dante, Shakespeare, Goethe – insegnano alla nostra coscienza proprio mentre la commuovono.

Corrado Benigni

Note.

(1) Luigi Zoja, *Giustizia e bellezza*, Bollati Boringheri Editore, 2007.
(2) John Rawls, *A Theory of Justice*, Harvard University Press, 1971.
Edgar Lee Masters, *Antologia di Spoon River*, a cura di Fernanda Pivano, Einaudi, 1993.
(3) Sofocle, *Antigone*, traduzione di Massimo Cacciari, Einaudi, 2007.
(4) Gustavo Zagrebelsky, *Intorno alla legge*, Einaudi, 2009.
(5) Ibidem.
(6) Norberto Bobbio, *Etica e politica*, Meridiani Mondadori, 2009.

FRANCO BUFFONI

PERCHÈ MOLTI ITALIANI SI SENTONO OFFESI

1. Perché molti italiani si sentirono offesi, toccati nel sentimento profondo, quando chi attualmente siede a Palazzo Chigi propose di trasformare il XXV Aprile nella Festa della Libertà? Perché la Resistenza fu anzitutto antifascista. Cercare di annacquarla in una generica festa della libertà (riecheggiante per altro quel Popolo delle Libertà all'interno del quale sono confluiti i post fascisti) ebbe per loro il sapore di una beffa.
Questo naturalmente non cambia un dato storico ben noto: all'interno delle forze che diedero vita alla Resistenza, la componente comunista fu essenziale. E certamente non era uno stato costituzionale di diritto in senso liberale, moderno, europeo, quello che molti di loro sognavano in quegli anni tragici. Per altro è anche facilmente comprensibile che un giovane – che nel 1943 decide di rischiare la vita per fare il partigiano – voglia anche rimuovere la cause che produssero il fascismo, e abbracci la scorciatoia della rivoluzione.
Il lavoro in seguito compiuto nell'Assemblea Costituente del 46-7 dalla componente comunista resta comunque a dimostrarne l'alto tasso di ragionevolezza politica, volto alla stesura di una carta costituzionale che dopo più di sessanta anni ancora ci permette di stare orgogliosamente in Europa.
Fatte salve le personali "buone fedi", c'è un dato oggettivo da sottolineare: in quegli anni tormentati molti videro la luce giusta, che portò alla costruzione di uno stato costituzionale di diritto; altri si lasciarono ancora abbagliare da fiammate di stato etico, oggi chiaramente sconfitto dalla storia e dal buon senso.
Chi state leggendo è nato nel 1948, ha l'età della Costituzione; se fossi stato adulto - allora - avrei militato nel Partito d'Azione. E anche oggi, se sentimentalmente sono con i giovani partigiani comunisti tosti duri e puri, ideologicamente difendo con tenacia le ragioni dell'antifascismo non comunista di Giustizia e Libertà. Per questo dedico alcuni versi alla Costituzione italiana, vista con gli occhi di un martire liberale che amava la poesia:

Alla Costituzione italiana

Le costituzioni, recita il mio vecchio
Dictionary of Phrase and Fable,
Possono essere aristocratiche o dispotiche
Democratiche o miste.
Ecco, per te che non prometti
Di perseguire l'imperseguibile
- La felicità degli uomini -
Vorrei non pensare davvero a quel "mixed"
Che ricade sugli effetti salvando i presupposti:
Di te che prometti il perseguibile
Vorrei restasse il lampo negli occhi di Gobetti,
Già finito per altro in poesia.

Così come la Resistenza fu antifascista, il Risorgimento fu anticlericale. Per questo i veri liberali si sentirono offesi quando il nostro ineffabile ministro degli Esteri definì "suggestiva" la proposta di inserire una croce nel campo bianco della bandiera italiana. L'argomento addotto ("la croce è presente nella bandiera di numerosi stati soprattutto nord europei") è specioso e antistorico. La croce sta in quelle bandiere da numerosi secoli, dal tempo in cui vigevano princìpi quali "cuius regio eius religio". La bandiera italiana è recente: come quella francese affonda le sue radici nell'Illuminismo. La bandiera italiana appartiene al Risorgimento e all'anticlericalismo: la

sventolavano i ragazzi della Repubblica Romana che per essa si fecero massacrare nel 1849. Va rispettata così come è, insieme alla Costituzione.

2. Simbolicamente, in Italia, l'atteggiamento collettivo verso il concetto di guerra muta con la costruzione del monumento al Milite ignoto. Si comincia a capire che le carneficine non portano gloria e onore. Che quelle virilità intrappolate tra topi e cancrene, lasciate a marcire nelle trincee, forse potevano essere usate meglio. Il monumento al Milite *ignoto* è la contraddizione in termini della gloria che il guerriero si conquista in guerra. In Europa oggi siamo cinquecento milioni, figli di questa conquista intellettuale. E siamo giunti a questo traguardo attraverso un processo durato secoli. Passando per l'Umanesimo e il Rinascimento, il Seicento e il Settecento, quando germogliò il concetto di stato di diritto.

Non è una condizione facilmente raggiungibile. Infatti molte nazioni europee diventano stati costituzionali di diritto solamente in anni recenti. Quando io ero giovane Spagna, Portogallo e Grecia erano ancora retti da dittature. E i paesi dell'Est europeo erano delle enormi galere a cielo aperto. Lo stato costituzionale di diritto rappresenta una grande conquista della cultura europea. È una conseguenza del pensiero filosofico empirico e illuminista.

Sull'Illuminismo, recentemente, un capo di stato straniero che veste ancora come un antico imperatore romano - l'unico monarca assoluto ancora esistente in Europa - ha espresso considerazioni alquanto sgradevoli. Contro l'Illuminismo e contro il relativismo. Ecco, io credo - al contrario - che la conquista concettuale che ha portato negli ultimi decenni in Europa a un vero e proprio mutamento antropologico, sia figlia dell'Illuminismo. E che il relativismo ci aiuterà in futuro ad affrancarci anche da altri retaggi del passato, come il pregiudizio anti-omosessuale.

3. "Non siamo i primi in Europa a riconoscere dignità legislativa alle unioni omosessuali, ma non saremo gli ultimi". Con queste parole il premier spagnolo José Luis Zapatero incoraggiò il parlamento del suo paese ad approvare la modifica costituzionale proposta dal governo per adeguare la legislazione spagnola alla modernità nel campo dei diritti civili. O, se si preferisce, per adeguarla a un mutamento di costumi e di mentalità volto a conferire dignità al 10 per cento dei cittadini.

Quelle parole mi tornarono in mente nel gennaio 2010, quando la segreteria del Partito Democratico volle che si tenessero le elezioni primarie in Puglia per imporre il giovane economista Boccia contro il candidato "naturale" della sinistra e governatore uscente Vendola.

Premetto che ho molta simpatia per Boccia, credo sia onesto e preparato, lo trovo anche di aspetto assai gradevole. Aggiungo di non nutrire alcun trasporto per Vendola, pur ammirandone le doti dialettiche e la determinazione: il suo afflato cristiano-poetico-comunista non è nelle mie corde. Tuttavia la distanza propositiva tra i due "candidati" mi apparve subito siderale. Boccia e i suoi committenti avevano come unico obiettivo l'accordo con l'Udc, la formazione più clericale e codina del parlamento italiano. Al confronto Vendola giganteggiava come un colto profeta provvisto di visione.

Ma gli ex allievi delle Frattocchie credono davvero che per vincere sulle destre si debba iniziare con una operazione aritmetica?

Non hanno mai sentito parlare di programma?

Socialismo laico e libertario. Parità, dignità, laicità: si rileggano i discorsi programmatici di Zapatero nel 2001. Egli non era in maggioranza né all'interno del suo partito né tanto meno in parlamento. Ma con coerenza allestì un chiaro programma, dicendo esplicitamente dei sì e dei no.

Mi si replica che al Pd non sono socialisti? Fingano di esserlo! Permettano a un giovane leader di esserlo! E di stendere un programma coerente.

Dove credono di andare con l'Udc di Casini e Buttiglione sui temi della maternità surrogata e del testamento biologico, delle unioni civili e della libertà di ricerca?

Ricordo che a Strasburgo i deputati Udc votarono con il peggio della destra europea sulla mozione (fortunatamente respinta) favorevole all'introduzione del creazionismo con pari dignità nei programmi scolastici rispetto all'evoluzionismo.
Abbiano, al Pd, il coraggio di depurarsi. Abbiano dignità intellettuale e la visione europea di una moderna socialdemocrazia laica. La modernità non può essere accolta a pezzetti. La modernità è una sola ed è fatta di aereoplani e di pillola del giorno dopo, di emancipazione femminile e omosessuale, di informatica e di procreazione assistita. E di Ru486. E in Italia è fatta anche di abolizione dei privilegi stoltamente concessi in passato da clericali e politicanti opportunisti alla chiesa cattolica.

4. Porta Pia ha cancellato dalla storia una delle più ottuse monarchie assolute dei tempi moderni, che motivava la sua intolleranza e il suo dominio sulle coscienze e sui corpi non solo con il richiamo ad un generico diritto divino, ma con la pretesa che il sovrano fosse il vicario del figlio del dio unico degli abramitici. E con la consueta leggerezza abramitica - fino al 20 settembre 1870 - gli ebrei poterono vivere a Roma solo ghettizzati.
Cancellando dall'Europa, come scrisse Gladstone, uno stato che "ha condannato la libertà di parola, la libertà di stampa, la tolleranza del non-conformismo, il libero studio di questioni civili e filosofiche", quel giorno, l'Italia avrebbe dovuto cancellare per sempre anche i privilegi della chiesa cattolica. Invece diede subito inizio, con la legge delle Guarentigie e "l'assegno di congrua", alla lunga serie di concessioni al Vaticano culminata in anni recenti nella vergognosa clausola dell'8 per mille.
I clericali, dal canto loro, pensarono bene di mostrarsi sempre e solo offesi, proclamandosi vittime: *L'unità cattolica*, celebre periodico diretto da don Margotti, cominciò a uscire listato a lutto e lo fece per ben 28 anni. Come osservò Edmondo De Amicis, fogli di tal fatta ingenerarono nei cattolici di tutta Europa il timore che "gli italiani" (definiti "facinorosi" e "tigri assetate di sangue") volessero "far man bassa sulle chiese e sui preti".
Occorre distinguere alcune fasi: malgrado le concessioni, fino al 1929 - se non altro - i matrimoni dovettero - tutti e comunque - essere celebrati in comune. Poi chi voleva celebrava anche i propri riti religiosi. (Già questo, oggi, sarebbe un bel passo avanti sulla via dei Pacs). Coi patti lateranensi il fascismo per autolegittimarsi riportò in gioco i clericali (obbligo, per esempio, di crocifisso come "arredo" in ogni aula scolastica e di tribunale). Ancor più fece la Realpolitik togliattiana nel 1947 con l'art 7 della Costituzione, che inglobò i patti lateranensi. (Va ricordato che - ancora negli anni Cinquanta - il 70% dei cittadini italiani si recava compattamente a messa la domenica; oggi tale percentuale si è ridotta al 20%, ma i nostri attuali politicanti si comportano legislativamente come se le percentuali fossero ancora quelle degli anni Cinquanta).
Una svolta parve giungere nel 1984, con l'abolizione del concetto di religione di stato. Ma tale raggiungimento fu pagato con la mela avvelenata dell'8 per mille.
In sintesi, quindi, Porta Pia ha sì cancellato dalla storia lo stato pontificio, portando a naturale conclusione il Risorgimento, ma ha anche aperto le porte dell'Italia tutta alle ingerenze vaticane. Perduto il potere temporale in un'area limitata del paese, i clericali lo hanno recuperato di fatto e con ben maggiore efficacia in tutto il Paese, spacciandolo per potere spirituale, grazie all'ignavia e all'opportunismo dei governanti italiani.
La ricorrenza del XX settembre dovrebbe dunque diventare l'occasione per denunciare il concordato con la chiesa cattolica come un privilegio concesso ad un potere antidemocratico, parallelo e spesso alternativo a quello dello stato.

5. Su proposta del ministro agli affari regionali Raffaele Fitto, il Governo ha impugnato la legge 52/09 della Regione Liguria contro l'omofobia: "Norme contro le discriminazioni determinate dall'orientamento sessuale o dall'identità di genere". Motivazione: la legge "eccede dalle competenze regionali perché solo lo stato può decidere in materia di diritti civili".

Ma quando lo stato non decide - anzi palesemente disattende l'art. 13 del Trattato di Amsterdam - e un consiglio regionale, per contro, mostra dignità e autonomia decisionale, non sarebbe il caso almeno di parlarne, facendo circolare la notizia? Invece, silenzio assordante di tv e radio generaliste.
E che dire del caso di Alessandra Bernaroli: "Per anni - racconta la 38enne signora bolognese - ho represso la mia vera natura e, appartenendo a una famiglia cattolica molto severa, mi sono comportata da uomo dedicandomi al culturismo e andando con le ragazze". Nel 2005 Bernaroli contrae matrimonio (civile e religioso), poi - aiutato dall'intelligente compagna - inizia un percorso che la porta nel 2009 ad ottenere il riconoscimento legale del cambio di identità di genere. Rottura con la famiglia di origine; persino rafforzato amore con la compagna. I problemi sorgono con la richiesta dello stato di famiglia. Il comune di Bologna stampa un certificato in cui dichiara che la coppia non è più unita in matrimonio ma che convive nella stessa abitazione.
Il Comune ha motivato questa scelta dicendo che - anche se nessuno dei due coniugi ha presentato richiesta di divorzio - l'annullamento del matrimonio è sancito dalla legge 164/82 ("La sentenza di rettificazione di attribuzione di sesso provoca lo scioglimento del matrimonio") e che se avesse rilasciato un certificato attestante l'unione, avrebbe avallato l'idea di un matrimonio tra due donne. Ora la questione è in mano ai legali. "Come possiamo compilare la denuncia dei redditi, visto che l'appartamento e l'auto sono cointestati e il coniuge risulta a mio carico?", chiede Bernaroli. Qualcuno se la sente di raccontare che cosa accadrebbe se le due signore vivessero a Barcellona o a Berlino? O anche semplicemente di parlare di amore tra due persone? Magari un prete? L'arcivescovo di Bologna Carlo Caffarra, per esempio, che negli stessi giorni ha chiesto con veemenza al presidente della regione Emilia-Romagna Vasco Errani di NON estendere anche alle coppie di fatto - debitamente registrate in comune - i diritti e i benefici del welfare.

6. Violenza fisica e violenza morale sono strettamente connesse: non si può pensare di condannare la prima solo quando l'omofobia degenera in fatto di cronaca, giustificando nello stesso tempo la seconda. Ricordo la direttiva approvata dal Parlamento europeo il 26 aprile 2007 che - riprendendo l'art. 13 del trattato di Amsterdam, sempre disatteso dall'Italia - ribadisce l'invito agli stati membri "a proporre leggi che superino le discriminazioni subite da coppie dello stesso sesso" e condanna "i commenti discriminatori formulati da dirigenti politici e religiosi nei confronti degli omosessuali".
Alcuni nostri deputati - nel bocciare la proposta di legge Concia contro l'omofobia nell'ottobre 2009 - hanno fatto riferimento a "discriminazioni" rispetto ad altre categorie di cittadini; "privilegi" che si sarebbero "concessi" agli omosessuali e "attentato alla libertà di pensiero" (ovviamente dei clericali). Spingendo sempre più ai margini della cittadinanza il 10% dei cittadini.
E' importante fare chiarezza almeno su un punto della proposta di legge respinta, concernente l'orientamento sessuale. Una legge che preveda aggravanti sulla base di questa motivazione non introdurrebbe elementi di discriminazione in base al soggetto che subisce violenza, ma in base al movente di chi commette il reato. È scandaloso che alcuni parlamentari e giornalisti (tra gli altri Buttiglione, Volontè, Storace, Renato Farina del Giornale) abbiano cercato di fare bieca speculazione su questo punto.
Nessuna discriminazione verrebbe introdotta ma una norma di responsabilità che, come già accade da anni per violenze motivate da odio razziale o religioso (legge Mancino, 1993), riconosca la realtà della violenza motivata da odio omofobo e transofobo. Una norma di civiltà elementare presente ormai nella legislazione di tutti gli stati moderni e avanzati.

Franco Buffoni

GIORGIO MASCITELLI

LE NOTERELLE DI UNO DEI MILLE (SU CRITICA ED ETICA NEL PAESE A PEZZI)

‘Il mondo va male, ma l’Italia va peggio’ è un’affermazione che probabilmente riscuoterebbe oggi il consenso di qualsiasi gruppo o categoria di italiani a cui fosse sottoposta, portavoce del governo esclusi. Che il mondo vada male è una constatazione sempre meno contestabile e sempre più in contraddizione con la temperie culturale dominante, non solo in Italia, negli ultimi trent’anni che riteneva che esistessero solo le interpretazioni e non i fatti oggettivi. Tale posizione induceva a ritenere arcaiche o sorpassate quelle domande su verità e giustizia, che il sopraccitato mondo nella situazione odierna ci pone con urgenza crescente, imponendo altresì una necessaria ricalibratura anche morale del discorso culturale. Quanto all’Italia, uno se la potrebbe cavare dicendo che l’Italia è sempre andata peggio, quasi fosse un marchio di fabbrica o un’altra persistenza.

Non è una battuta paradossale, ma un fatto degno di essere indagato con attenzione, la circostanza che a fronte di due decenni di globalizzazione gran parte di ciò che oggi ci indigna o ci preoccupa dell’Italia, tutto ciò che leggiamo sui quotidiani, è già stato trattato dai nostri scrittori civili: in loro, da Machiavelli a Sciascia, da Leopardi a Nievo, da Paolo Sarpi a Pasolini, troviamo puntualmente descritti il nepotismo selvaggio dei ceti dirigenti, l’avarizia e la mollezza dei preti, il dilagare del crimine, la corruzione dei funzionari e la partenza con la valigia di cartone per coloro che non vogliono o non sanno ‘darsi da fare’. Dunque sembrerebbe che l’Italia semplicemente boccheggi nelle acque stagnanti di sempre, ma naturalmente le cose non stanno così. La novità di queste cose non nuove risiede nel fatto che per la prima volta esse non appaiono più come problemi da risolvere in un contesto politico di critica del presente, ma hanno assunto il volto antichissimo di piaghe che il destino ci ha inferto. E si sa che, mentre i problemi vanno almeno affrontati se non risolti, le piaghe devono essere sopportate con fatalistica rassegnazione e al massimo possono essere sanate da interventi miracolosi, magari dopo lunghi pellegrinaggi.

Quali siano i motivi di questa trasformazione è argomento di notevole complessità che esula gli scopi limitati di questo intervento e che verosimilmente non sarei nemmeno capace di trattare con esaustività, ma sono abbastanza sicuro di poter indicare almeno un fattore culturale tra quelli più significativi. E’ quel fenomeno che mi è capitato altrove di chiamare il declino del discorso critico. Usando questa espressione, non intendevo l’assenza di singole voci critiche quanto la perdita di una grammatica collettiva sorretta da una tensione etica che vedeva nella critica del discorso dominante una delle funzioni centrali della cultura. Ovviamente collegavo tale declino a quel clima generale che aveva favorito l’offuscamento delle domande su verità e giustizia come obiettivo dell’impegno culturale.

In questo ambito anche la poesia e la letteratura possono dare un contributo importante a riprendere la funzione critica della cultura, a patto di non cadere nell’equivoco che la letteratura si possa sostituire ad altri generi di discorso mutuandone linguaggi, modi di intervento e predilezioni tematiche o peggio ancora, per citare un fraintendimento che ha assunto forme tragiche nel corso del novecento, alla critica dei movimenti di massa. Come notava Biagio Cepollaro, compito dello scrittore non è la presa sull’attualità, ma sul presente: questa distinzione è assolutamente essenziale per evitare l’equivoco di cui parlavo sopra, e allora bisogna chiedersi cos’è il presente rispetto all’attualità. In questa accezione il presente è ciò che non è rappresentato e forse non è neanche rappresentabile con le modalità di tipo mediatico. Non si tratta necessariamente di una diversità di tematica, cioè di affrontare argomenti che altrimenti non sarebbero detti, ma anche di uno sguardo più consapevole di quegli aspetti che potremmo chiamare con Castoriadis i caratteri immaginari che istituiscono la società e che oggi sono progressivamente vanificati dal processo di atomizzazione che subiscono le società sottoposte al capitalismo globale.

A ben vedere oggi la letteratura se la passa male e forse si dovrebbe pensare a scrivere e far circolare buoni testi, piuttosto che occuparsi di fatti tanti ampi, ma in realtà il percorso che porta a una ricostituzione della funzione critica della cultura coincide con un lavoro letterario consapevole.

In questo senso oggi la letteratura non riserva compiti solo agli scrittori, ma anche ai lettori e ancor di più a quegli scrittori che non dimenticano di appartenere anche a una comunità di lettori. Infatti nella situazione odierna i maggiori e più pressanti problemi all'esistenza della letteratura, contrariamente a un'opinione diffusa, non derivano dalla difficoltà di circolazione delle opere di qualità, dovute a un'organizzazione industriale dell'editoria, ma alla mancanza di un tessuto connettivo culturale ed etico che accolga queste opere. Per effetto, probabilmente, dell'influenza di quei processi di corrosione individualistica della società che menzionavo sopra molti autori e molti lettori tendono a considerare sé stessi e l'opera monadi autonome dal contesto, quasi che il testo singolo non avesse bisogno della semiosfera per poter essere goduto. Ma le opere possono salvarsi solo se i lettori instaurano una tradizione di lettura, che poi non significa altro che una libera comunità, per quanto piccola, attesta il significato di un testo: una tradizione di lettura è quella che sviluppa un rapporto etico con il testo perché lo ritiene importante e si assume la responsabilità di farlo vivere perché non c'è senso senza comunità. Un esempio concreto di quello che vado affermando è rappresentato da molti scrittori che, cresciuti nel clima repressivo del socialismo reale, hanno sperimentato l'esistenza di tradizioni di lettura, quando facevano circolare i testi nella forma precaria di poche decine di samizdat ciclostilati,e al contrario diventati illustri e ben pagati autori nel nuovo mondo occidentalizzato hanno subito la marea del non senso, come sembra indicare lo spaesamento radicale nelle due Germanie divise, e poi anche in quella unificata, di un Wolfgang Hilbig.

Questo non senso che minaccia i testi ha molto a che fare, più di quanto sembri a prima vista, con il paese a pezzi perché i due processi partono da un medesimo vissuto sociale. Il primo impegno di una letteratura allora è quello di comprendere le proprie condizioni di esistenza, solo così potrà produrre del materiale simbolico che altri forse utilizzeranno per un'azione critica.

Potrà forse essere deludente che di fronte a mari tanto agitati io non proponga nulla di più di una letteratura che apparentemente pensa solo a se stessa, ma ciò che mi sembra essere più urgente oggi è proprio la ricostruzione di un discorso critico, che per sua natura non si può limitare alle vie battute dall'immediatezza e dal senso comune né coltivare l'illusione, nutrita dalla politica e dal giornalismo democratici del nostro paese, che un'eventuale sconfitta elettorale degli epifenomeni della nostra crisi faccia risalire il paese dalla scarpata in cui si trova. Ma l'elemento che è fondamentale per l'esistenza di un discorso critico è la tensione etica, che non è soltanto l'indignazione, un sentimento del quale personalmente diffido, a fronte del venir meno della patria, ma è in un senso più articolato, meno veterotestamentario e più politico la domanda sul come vivere con un po' di giustizia la propria vita. Dubito che come scrittori potremmo dare un contributo significativo a un discorso critico se non proveremo a dare una risposta a quell'interrogativo anche nell'ambito che più direttamente ci pertiene.

Giorgio Mascitelli

NEL PAESE GUASTO

ERALDO AFFINATI

PIER PAOLO PASOLINI
STELLA MIA
(ROMA)

Chi cià fede naa provvidenza
nun se morirà mai de fame.
C'aveva ragione Stella.
Pora Stella Mia.

PIER PAOLO PASOLINI (1922-1975)
Accattone, ultima scena

Andó stai, Accattó?

Che fai, no 'o vedi? Sta seduto ar tavolino davanti ar caffè, in largo Giovanni Battista Marzi, all'inizio di Ponte Testaccio, ma dalla parte opposta rispetto a quella dove scivolò, tanti anni fa, sulla motocicletta rubata. La gente accorse. Una voce, dal leggero accento meridionale, inutilmente cercò di trattenerlo:

«Fermo Cataldi, è inutile che scappi, tanto ti conosciamo!»

Sapevi che l'avresti trovato, anche se oggi è domenica e dovrebbe essere tutto chiuso. Ogni volta che passi di lì, pensi a lui. Da non molto abiti a San Paolo, "dove i lumi / ingialliscono la calda atmosfera" (*Le ceneri di Gramsci, L'Appennino,* V, vv. 22-23). Ti basta un niente per arrivarci.

Sei sceso apposta da casa, venendo a piedi nel suo territorio.

Hai attraversato i giardini Schuster, accanto alla Basilica. I bambini giocavano a pallone scartando i finti zoppi balcanici che chiedevano l'elemosina.

I turisti erano in attesa di entrare nel chiostro.

Alcune coppiette si sbaciucchiavano attaccate ai tronchi degli alberi.

I patiti del footing controllavano i tempi dell'allenamento sull'orologio da polso.

Molti portavano a spasso il cane.

A Ponte Marconi i gabbiani restavano in sospensione sui rami degli arbusti cresciuti vicino ai greti sfidando la forza della corrente.

Il cielo s'apriva, a compasso, dall'Ostiense all'Aventino. I graffiti splendevano sui parapetti. La pista ciclabile seguiva il corso del fiume scoprendo alla vista le tende dei nomadi mimetizzate nel verde.

I pony del giostraio brucavano dentro ai canneti. Gli anziani che vivevano nelle roulotte di Lungotevere Pietra di Papa si stavano preparando il caffè.

Durante la marcia ascoltavi nell'iPod il coro finale della *Matthäus Passion*, di Johann Sebastian Bach, la colonna sonora del film che stai rievocando.

Era come rivedere certe scene, secondo una scansione confusa.

Il tuffo dal ponte con gli ori addosso.

La faccia trasformata in una maschera di sabbia.

La mezza giornata di lavoro trascorsa a scaricare il ferro dai camion.

Il sogno nel cimitero di Subiaco, quando Accattone ruba la catenina di suo figlio, oppure fa a botte con il cognato.

«Nun vojo che se vergogni d'avecce avuto un padre così» gli urla contro l'uomo, alludendo al piccolo. Tutte le altre accuse, anche le offese pesanti del vecchio scheletrico, le aveva assorbite,

facendo buon viso a cattivo gioco; quella non poteva sopportarla - lì è partito, ha cominciato a correre verso chi l'aveva pronunciata.

Ma poi, a terra, rovesciati nella lotta, sarebbe stato difficile definirli nemici. Un critico cinematografico scrisse che, durante il combattimento, era come se facessero l'amore.

Conosci il suo incedere stanco, obliquo, con la testa storta, lo sguardo strafottente, da sotto in su. Come pe' 'nquadratte mejo e capì che razza d'animale sei. L'hai appena rivisto in un ragazzetto che camminava davanti a te, accanto alla fidanzata.

Sarà stato uno studente del Liceo Keplero: giubbotto di pelle nera sui jeans a vita bassa, gambe larghe, divaricate, le chiavi che tintinnano appese alla cintura. L'andamento era caracollante: le ginocchia uscivano dall'ideale baricentro. Fumava a busto eretto: sembrava un piccolo re selvaggio.

Giunto all'altezza del Ponte dell'Industria, hai alzato gli occhi verso il gasometro.

Le luci del tramonto foravano la struttura metallica passando da una parte all'altra come se niente fosse.

Il cilindro trasparente pareva prendere fuoco.

Era talmente bello da impedirti una sosta troppo lunga. Non si poteva resistere più di qualche minuto. Bisognava abbassare gli occhi e proseguire oltre, risalendo in direzione di Lungotevere degli Artigiani.

Così hai fatto, finché, sfilando sotto i cartelloni pubblicitari, non sei arrivato nel punto esatto in cui Accattone cadde a terra, in fondo a via Stradivari. Secondo la topografìa sarebbe stato un errore perché il furto della moto era avvenuto in via Beniamino Franklin, a Testaccio, quindi lui, a rigore, sarebbe dovuto provenire dall'altra parte del ponte.

Ma il regista era un poeta: voleva immortalare il segno di croce del suo compagno in manette, detto Balilla, con lo sfondo del Monte dei Cocci, per accrescere la suggestione simbolica. Quest'ultimo, ladro matricolato, eseguì il gesto in successione sbagliata. Pasolini se ne accorse soltanto in sala montaggio: entusiasta del disguido, lo utilizzò in modo espressivo.

«A *biondo, t'hanno fregato 'a motocicletta!*»

Il ragazzo parte all'inseguimento. L'urto del fuggiasco non è filmato. Si sentono le esclamazioni della folla. Tutti accorrono verso il luogo dell'incidente.

Cartagine, con la maglietta a righe da marinaio, i capelli neri corti e il naso a punta, arriva trafelato:

«Accattó, che ciài, che te senti?»

Una vecchia Fiesta è parcheggiata all'angolo dove, subito prima di spirare, il capo sussurrò: «Mo' sto bene».

Poco oltre hanno aperto il cantiere per la costruzione di un box da vendere a sessantamila euro.

Da una parte ci sono le insegne dei negozi: arredi da bagno, tende da sole, zanzariere. Dall'altra scorre il fiume, pesante, come la gobba di un animale.

Le automobili arrivano velocissime sul cavalcavia semideserto, quindi rallentano nello spazio insolitamente largo, quasi mai intasato, come fosse un cassetto della città ancora da riempire.

Attraversi il ponte e lo raggiungi.

Accattone, alias Vittorio Cataldi. 'Sto mascarzone! È seduto in una sala interna del Bar Tevere, vestito di nero, alla sua maniera, con la maglia di cotone stretta in vita e la canottiera bianca che gli esce dietro, quasi fosse una scia di tutte le disavventure. Vorrebbe dirti qualcosa, ma non può parlare.

Apre la bocca e non viene fuori niente, come se avessero inserito per sbaglio sul telecomando il tasto "muto". Dal labiale decifri una richiesta: " 'O voi 'n panino co 'a porchetta?".

Li vendono nel chiosco di fronte, dice, quelli boni, d'Ariccia.

Il locale sembra una camera mortuaria.

Degustazione caffè Tintori.

Birra Fürstenberg.

La foto di un cavallo attaccata alla parete.

Perfino il gestore assomiglia a qualcuno che non c'è più.

Sorseggi un succo di frutta. Poi esci, alla fermata del 170.

Accanto al distributore di benzina dell'IP, gestito da filippini, resistono ancora gli anni Sessanta: è l'ultima trincea delle erbette incolte fra i mattoni, dell'asfalto sgretolato, dei ruderi senza bacheca.

Il suo regno: quello delle rotaie dismesse, degli anelli d'oro col cuoricino in mezzo che si regalano alla prima comunione, dei pantaloni di terital color carta da zucchero, là dove agonizza Lungotevere Testaccio, nei frantumi degli stabili abbandonati, in un ristagno dell'energia pomeridiana, quando da ragazzi si tornava a casa senza sapere cosa avremmo fatto nel resto della giornata.

'Namo a giocà a pallone?

Mejo facce 'na pepsi ar baretto sotto casa.

Magara 'na bira.

Fàttaa te, che a me me viè da ride!

Resterà ancora così per qualche tempo, prima che venga ultimata la ristrutturazione del vecchio mattatoio.

Accattone ti striscia dietro, con l'aria insofferente che ben riconosci, come se ti facesse un piacere. Andate verso via Beniamino Franklin.

Cercate il punto in cui i tre amici nel film s'erano messi seduti per terra. A Cartagine gli puzzavano i piedi. E loro giù, a sganasciarsi dalle risate, finché non compare il camion con le mortadelle che s'arresta in via Giovanni Branca.

Balilla sa cosa significa: "minimo ventimila lire". Ma il furto va male. La macchina dei poliziotti in borghese stringe sul carretto. Li beccano subito.

Guarda, gli dici, sono passati quasi cinquant'anni.

Lo snack bar.

Il Sali e Tabacchi con l'insegna del Totocalcio, la ricevitoria del Lotto.

Te li ricordi questi?

In più oggi ci sono i parchimetri e, attaccato alla parete, hanno sistemato il trespolo per la distribuzione dei giornali. Quelli che nun se pagheno. Lo scenario però resta lo stesso. Là dietro i palazzi, vedi, spicca la croce di Testaccio.

Quante te ne hanno dette. Accattó! C'è chi ha scritto che sei entrato nell'immaginario contemporaneo, quasi fossi l'ultima stazione del ribelle novecentesco. Il viaggiatore incantato partiva da Charleville e arrivava al Pigneto, dopo aver conosciuto mezzo mondo.

Tu lo sai come lui avrebbe commentato queste osservazioni: "A compà, quelli sàa tireno!".

Di scatto si alza e va al centro della strada. Non fai in tempo a chiedergli cosa stia facendo che comincia a recitare alcuni versi dalle *Ceneri di Gramsci:*

Già si accendono i lumi, costellando
Via Zabaglia, Via Franklin, l'intero
Testaccio, disadorno tra il suo grande

lurido monte, i lungoteveri, il nero
fondale, oltre il fiume, che Monteverde
ammassa o sfuma invisibile sul cielo.

(Le ceneri di Gramsci, VI,vv. 34-39)

Temi che le macchine possano metterlo sotto. Fai presto ad accorgerti che lo stai vedendo soltanto tu. I veicoli se ne vanno per conto loro. I pochi passanti scartano verso via Aldo Manuzio, via Alessandro Volta. Scompaiono nei casamenti grigi e squadrati del quartiere. Non se lo fila nessuno.

E lui riprende:

Diademi di lumi che si perdono,
smaglianti, e freddi di tristezza
quasi marina... Manca poco alla cena;

brillano i rari autobus del quartiere,
con grappoli d'operai agli sportelli,
e gruppi di militari vanno, senza fretta…

(vv. 40-45)

Ma quali operai. Accattó, quali militari? Non c'è più il servizio di leva. Questi ciànno tutti er mezzo proprio. Pure gli extracomunitari! Lascia stare, torna a casa, 'ndo stai, a Torpignattara, ammesso che la riconosca. Vattene da Stella, si ce l'hai ancora, che lei te vole bene.

[...] *Ma io, con il cuore cosciente*

di chi soltanto nella storia ha vita,
potrò mai più con pura passione operare,
se so che la nostra storia è finita?

(vv. 72-75)

Si allontana verso il cantiere del nuovo parcheggio. Lo accompagni per un ultimo tratto. Quando torni al tavolino del bar ti accorgi che lui, prima di andarsene, ha pagato il conto! Dietro allo scontrino ci sono altri versi scritti a matita. Con questi, che pure stenti a condividere, chiudi:

Solo l'amare, solo il conoscere
conta, non l'aver amato,
non l'aver conosciuto [...]

(Il pianto della scavatrice. I, vv. 1-3)

Eraldo Affinati

(Da: E. Affinati, *Peregrin d’amore. Sotto il cielo degli scrittori d’Italia*, Mondadori, Milano, 2010. Per gentile concessione)

FRANCO ARMINIO

L'ULTIMO VIAGGIO DEL SENATORE

Il tredici dicembre è il giorno più corto dell'anno. Oggi tra noi e il cielo c'era un muro di nuvole. E noi qui molto simili a ombre, con cuori piccoli e facce grigie. Da un po' di tempo vedo questa dilatazione del grigio, viene fuori dai discorsi che facciamo, a volte perfino dai sorrisi. Non è che prima c'era un tempo bello a cui è succeduto un tempo brutto. Quello che forse è cambiato è lo spazio intorno alle cose, lo spazio e il tempo. Le cose e le persone prima stavano al centro. Ai bordi c'era una cornice di vuoto. Questo valeva per una rondine, per una panchina, per un programma televisivo. Adesso è come se a ogni situazione fosse stata tolta l'aria. C'è quella cosa e basta, c'è una stretta di mano, c'è un gelato, c'è un articolo di giornale. Le cose non sono seguite e precedute da niente. Nascono al momento in cui nascono e finiscono al momento in cui finiscono. Mezzo secolo fa le cose erano preceduto nel loro nascere ed erano seguire nella loro fine. Non è che la vita fosse più bella o più sensata, era una cosa mescolata, il visibile e l'invisibile stavano alla stessa tavola, si spartivano l'onere e l'onore della culla e della camera ardente, di un insulto e di un bacio. Tutto questo può essere anche tradotto dicendo che dentro gli uomini c'era una fede, poteva essere dio o il comunismo ma era una cosa che un poco trascinava le persone fuori di se stesse.
Oggi c'è che Salverino è morto e torna al suo paese che non c'è più. I luoghi muoiono, come le persone. La differenza è che ai luoghi può accadere di rinascere. Alle persone no, almeno per come potevamo vederle quando erano vive, con il loro corpo, la loro faccia.
Salverino De Vito è arrivato in un carro di onoranze funebri Irpinia percorrendo per l'ultima volta la strada che unisce Avellino all'Irpinia d'Oriente. Lui abitava nella strada in cui sono nato e abitavo pure io. Tante volte ho visto gruppetti di persone davanti alla sua casa. Lo aspettavano per chiedere un favore che prima o poi riuscivano pure ad ottenere. Ho sempre sospettato che non fosse amato dal suo paese, come credo non sono amati tutti gli altri capi dell'ex Democrazia Cristiana. E questo non per colpa dei loro meriti o demeriti, semplicemente perché questa terra non sa amare niente e nessuno. L'Irpinia è una provincia ingrata e oggi al cimitero di Bisaccia questa ingratitudine era evidentissima. Non c'erano gli amministratori dei paesi vicini. Non c'erano i bidelli, gli uscieri, gli applicati di segreteria, non c'era tutta quell'umanità che a lui aveva provveduto a sistemare. La classe politica che stamattina sui giornali osannava De Vito intuisce che in questa provincia certe imprese sono destinate a cadere assai presto nell'oblio. E a De Vito questa sorte era toccata già in vita. L'ho visto tante volte negli ultimi anni seduto davanti alla porta di casa, in compagnia solo della sua sigaretta. Provavo un po' di pena per la sua malattia che mi pareva curiosamente intrecciata a quella del nostro paese.
Adesso la malattia è finita. Salverino riposa in seconda fila in un loculo posto nel muro di cinta del cimitero, subito a destra dopo l'ingresso. Non era un notabile e non si era fatto la cappella. Il suo ultimo arrivo al suo paese meritava comunque un abbraccio e invece non è stato proclamato neppure il lutto cittadino. Il popolo che ascoltava i suoi comizi oggi non c'era e soprattutto non c'era il suo partito, non c'erano i tanti tecnici e imprenditori che ha fatto arricchire con le sue leggi. È difficile avere amici al mio paese e lui non ne aveva. È stato accolto da un paese senza lacrime, un paese che non è stato distrutto da De Vito, ma che si è distrutto usando De Vito. Il clientelismo non è possibile solo con un politico che fa favori a volte indebiti, ci vogliono anche persone che questi favori li richiedono. E così è stato per il momento della ricostruzione post-terremoto. De Vito, senza volerlo, ha dato a ognuno la sua casa e ha tolto a ognuno il suo paese.
Bisogna indovinare tante cose nella vita, compreso il momento giusto per morire. Se De Vito fosse morto trent'anni fa il paese sarebbe stato attraversato da un'emozione fortissima. Adesso ognuno sta nella sua tana, vanno in giro solo unghie pronte a carpire, a portare il bottino nella cuccia. Adesso è come se qui ognuno di noi fosse già morto. Siamo tutti una banda di inesistenti in un mondo che non c'è più.

Franco Arminio

GIANNI D'ELIA

COME L'AQUILA L'ITALIA…

Se potessimo
ritirar su
le case
con la voce

ad alta voce
come si
conviene
in piazze e strade

in un sol giorno
oggi
rifaremmo
L'Aquila

le tante voci
lungo
un anno
e mezzo

più degli atti
e dei fatti
son già
state

come le facce
di bronzo
sulle facce
di plastica

con la lacrima
del terremoto
e invece
se riusciamo

solo l'animo
possiamo
ritirar su
con qualche verso o prosa

già vivere
in Italia
è cosa
rovinosa

se aggiungi

il sisma
e conti
per trecento e otto

morti
di cui un terzo
giovani
studenti

hai la città
che è fatta
fossa o lager
zona rossa

tendopoli
reclusa
sospesa
libertà

qui
la sciagura
della terra
e del potere

raddoppia
e chiama
la fraternità
nelle sere

la parola
di lotta
l'orecchio
della pietà

è come
L'Aquila
l'Italia
risorgerà

dalle macerie
della servitù
alla dignità

Gianni D'Elia

23 ottobre 2010

Piazza Domo
L'Aquila

MARCO GIOVENALE

SOCIETAS

Reni *più* – reni a posto, *più a posto,*
il prefisso scato- cascato nella scatola bold.

Nella vetrina in via Maggio a Santo Spirito Poi
pende il suono del tamburo
di burro, macroputto similoro, ceroso
amputato a dirotto, stato
lasciato torso down, sewn, con
– contorto – contour – un

sacco di gialli inutili

vecchi vivi
niente titoli

*

Aspetta la fine del mese per la fine
del mese, la femmina di geometra.
Partorisce le fioriere, la matta, la ruta
(la gotta, le finte, good, gli eccetera
tutti) tutti dentro, è la finale dei mondiali
ogni quattro decimi sul piatto
pianeta, palla in buca

*

O che sintesi fólgo-, vólgo,
all’ultima tacca alcalina del suono,
un je-toi (getto gettato, gettone memento),
un me metro di pensiero, chassis chiuso
nell’alberghino Oltrarno
sotto le pale est, estive. Flumen
verbigerans.
Cèdesi per mòdica.
Cosa qualsiasi.
Fisica, metafisica, po
litica

*

Cavallo muore all’Esposizione.
Mr. Urgo secco n’apre bene il cuoio colla selce.
Gastro. Dentro che ci trovano —   un nanetto
alieno ostruente, che tanfo al tangere
dell’aria dà, e si strugge, annulla, *miserrimamente*.

Domenica del corriere, agosto del mille dopo Cristo

*

Assistito da oggetti
si isola.

Gravures. Mascella
per incidere crani.

Schermo, tossicità o meno
dell'ocra. Grata-

écran

Marco Giovenale

[Selezione di inediti]

VINCENZO OSTUNI

(«Sappiamo fare metà appena di ogni cosa: solo posare
questa penna sulla carta, ad esempio, o al mattino cominciare,
continuare per un poco, finché ci tiene il cuore, a fare, ad andare
(è la metà più dura,
quella dell'ora buia, della malora, la metà crionica e svegliata)

– o invece solo chiedere
l'uno all'altro i danni, ad esempio,
risalire lo stemma, serrando fra i denti la conclusiva indicazione, la destinazione,
compulsare l'edizione di sé originale, o finale
(è la metà che sbraca, la dissennata, la staminale, la metà da esondazione o da picchiata).

(Sappiamo sempre la metà sbagliata)»).

*

(«Tenere regolarmente uno standard di apprezzabile rigore morale, formale;
sapere costantemente cosa è, o almeno *sarebbe*
meglio fare, dove si dovrebbe andare;
mostrare continuamente condiscendenza, mai adesione a ogni manifestazione vitale
che sensibilmente si collochi al di sotto dell'ottimale;
prendere ad esempio inestinguibilmente a male la minima violazione
di ogni calibro fiscale, soglia
sindacale»).

*

(«Stare davanti, fermi davanti, a questa irregolare pulsazione
come se fosse l'unica ragione per andare a vedere le cose come sono veramente fatte,
se lo sono,
e se lo sono, quanto sono belle, quanto sono buone;
stare a guardare cosa viene in dote
a chi rimane a fissare le lunghissime ruote delle cose,
a vedere come stanno, se stanno male o benone, o che altre cose;
stare a guardare se chi si incanta a vedere
questo stesso nostro lungo, troppo lungo guardare
poi voglia provare di smetterla, voglia vedere
in sua vece
un intero e istantaneo sentire, un rifuso, cosperso annusare;
stare a odorare per sempre l'odore del fiele, del tempo, del mare,
l'odore che non sappiamo vedere,
il fantasma che non possiamo, non vogliamo toccare»).

*

(«Eh eh, l'arrivo in pubblica piazza, ah – ah ah, vicende che sappiamo, chiarezza, chiara certezza,
i soli nuovi ogni giorno, nel senso di quelli lontani da terra,
alla fine della fine della città, dove si scelgono e si perdono oscillando, in ciascun secondo, eh eh eh,
i nuovi centramenti, le partenze definitive,
fate povertà della Storia, fate povertà della Storia»).

Vincenzo Ostuni

TOMMASO OTTONIERI

ENDTRO

31 dicembre ’999. Ore 23.59
a I.U.Tarchetti

…………………… Mi sono accinto più volte a raccogliere fra le pagine del mio albo, bruciato, annerito, ormai soggetto a rovina, le memorie commerciali sparse dal profondo di una decade che tutti avevamo sognato liscissima da bere; eppure, uno strano sentimento, misto di terrore e di angoscia e assuefazione, mi ha distolto sempre dal farlo. Così che temo immiserire la sacra banalità delle vuote passioni di consumo e dei suoi sogni più monotoni, eccitabili, avvilenti, nel trasferire queste scritture che ignare si volatilizzarono nell’ètere, dalle bande e le onde della Radio o poi le labili smagliature della Rete, su questa carta rosicchiata e a tratti incenerita, dove gli acari soggiornano e si pascono e duellano come sulla piazza più polverosa di un remoto Ovest e poi si fuggono lungo ogni piega ingiallita; temo obbliarne il terrore, non fissandolo a inchiostro sopra le scarne pagine di questo albo dal colore acceso e stranamente funerario; temo e insieme spero che debba dissolversi per sempre, tacendolo per sempre senza più trascriverlo. Perché, se relativamente agevole è il rappresentare ciò che hanno sentito gli altri o che abbiamo creduto essi abbiano sentito – l’eco delle altrui sensazioni si assorbe nel nostro stomaco senza turbarlo più di tanto, – dire ciò che abbiamo provato noi, gli odori che abbiamo sentito, le febbri ed i consumi e gli acidi che ci hanno aggredito, gli organismi invisibili che ci hanno peptonizzato, gli affetti che abbiamo dissolto, attraversando l’unico canale di merci e ombre che ci fu concesso di percorrere, quando tachicardico il cuore all’impazzata per tutto quello che avremmo potuto permetterci e quello che non avremmo potuto permetterci, – è compito di troppo superiore alla mano che imprime la parola. Noi sentiamo di non poter essere nel vero, quanto più profondamente noi siamo conficcati nel vero. Noi, sentiamo che non è questa, non viaggia su questo canale, la verità che avevamo sognato. Noi, sentiamo che nessun sogno può sognarci più.

Sulle pagine insecchite di quest’albo, assai spesso contemplo la rovina che il tempo ha inflitto alle mie memorie di consumi, e in silenzio imploro che una spessa coltre di damasco seppellisca tutto quello che pulsa abbandonato e agonizzante, espulso dal consumo stesso che lo consumò dentro il midollo, sul fondo degli ultimi giorni delle merci solide e assenti. Solo dimenticare, rinunciare a quell’ossessione ottusa e impreteribile che c’invase, avrebbe potuto liberarci da quanto occultamente ci distrugge; eppure, siamo superbi e gelosi d’ogni distruzione da cui ci lasciamo travolgere: noi la amiamo, noi la vogliamo ricordare, con gli occhi straboccanti di disperazione inconsapevole, noi abbiamo bisogno di essere invasi. Tanto profondamente amiamo quello che ci colonizza. Ogni distruzione spenta, ogni acquisto che abbiamo ingoiato, ciascun lavoro stomatico che poté farci il consumo di noi stessi, e di noi indeglutibile il bolo, ogni cosa o segnale che ci ha invaso e che rivomitammo, è un grano in più snocciolato sulla corona della vita, il quale, alla lunga, ci consentirà di espiarla. Tutte le cose solide che comperammo e giacciono insepolte sparse attorno a noi, fomentano per noi quell’avidità febbrile di estinguersi, che ci consuma in segreto; perché sappiamo come la nostra plastica sopravvivrà alle nostre memorie: e come, ogni metafisica di sintesi, resisterà alla rovina della nostra fede e dei nostri stessi corpi.

Su questo vecchio quaderno su cui ho tentato ripetute volte di dare un senso agli sparsi consumi che raccolsi, vi sono ormai strati di cancellature che io non posso più decifrare, e che arcani si avvolgono in spirali autonome, in geroglifici che forse alludono a qualcosa. Così, gli anni trascorsi, gli uni sopra gli altri, da quei tempi nei più profondi dei più bolsi medî ed algidi evî dell’ultime euforie di Decadi, da questo secolo che mummifica e affonda nelle sue stesse ceneri, da questo ombelico agonizzante d’Europa, dall’Europa agonizzante; così le infinite ore che dall’ermo tumulo

delle merci impegnai a scrutare il panorama delle merci cercando di affogare in esso l'atra bile che mi sciolse e scioglie sempre più dentro adesso, facendomi silente; così, avranno pure lasciato – ore, anni – che nella mia anima muffissero non poche delle loro fantàsime più ottuse, facendo merce nuda la mia anima in obblìo.

Questi fogli, sul cui limite la mia anima si è arrestata tante volte, trattenuta da un terrore che mai avrebbe potuto sconfiggere, che mai avrebbe lasciato partire, mi accompagnano, dunque da due lustri e passa nelle mie faticose peregrinazioni, come un fardello imbarazzante di cui è ormai tempo che la mia anima si liberi. Su gran parte di essi, non vi sono che gridi, frasette smozzicate, note abbozzate da marcette pubblicitarie, spezzoni di annunci commerciali, stridolìi, falsetti, stringhe di cartoni, scarne indicazioni di regia: concerto di anticaglie, aliene e quotidiane, squittìo di giocattoli animati, su cui volli orchestrarmi per trapassare l'ètere, non essendone infine più nulla che orchestrato!

Pure, sembra che le voci sorte debolette dalla mia mente per stamparsi sulle onde e disperdersi da lì per non tornare se non mute, se non vuote, piangenti, – vi abbiano tracciato delle cifre misteriose e ridicole e solenni, tanto vi ho meditato sopra, tanto le ho rimasticate cercando d'interpretarne la catafratta desuetudine. Ed ecco che allora io riordino questi sparsi frammenti di suono secondo una confusa sequenza cronologica, nell'ansietà di disfarmene, e seguo con accesa melanconia i piccoli acari che si rincorrono nelle pieghe, adesso che ogni voce s'è spenta.

Sì, sono dieci anni e più, dai tempi in cui ogni passione già estinta si spiaccicava nell'euforia d'ogni tozza superficie, quando su di noi vibrava l'eco dell'espandersi delle accidie della dance, e già agli sgoccioli, quando Cecchetto s'inventava la disco di Den Harrow, e Jova era quello che si attaccava al campanello della festa, dai tempi più perfetti dell'attuarsi dell'utopia che programmò G. Orwell, che cioè, comunicare, divenne un'unica furtiva weltanschauung di televendite, anche meglio se tappeti. Le cause del mio terrore non hanno fatto che accrescersi, da allora: ma nondimeno, questo mi sento ora il coraggio di ricordare, ancora una volta! e oso riesumare, stridenti documenti del mio orrore. Ora che tutto deve essere finito! Ora che tutto riprenderà a finire! Ora che rinasciamo dall'estinguersi dell'ultima consumazione, come le mummie che si risvegliano da un sonno di millenni, per non finire se non due passi indietro al disintegrarsi nell'aria, fra torpedoni di tedeschi, accanto alla Sfinge davanti al MacDonald, come un MacChicken starnazzante tra le farine animali del Belgio, come nella decade della buia rinascenza sotto il naso di Indiana Jones: quella si disintegra in un attimo, davanti a tanto manifestarsi, come tutto ciò che è solido nell'Aperto si sfarina!

Sì; ora che tutto d'un tratto mi sono reso conto di come la fredda ebbrezza consumata lungo quella decade penultima del secolo, mi avesse lasciato veramente solo nel mondo; quasi che le illusioni che mi avevano accompagnato sin allora avessero smesso di essere cose vive e sensibili e pulsanti così come fin allora erano state per me, quasi che io mai più dovessi rivederle al mio fianco, quasi mai più al mio fianco: io, che ero nato, immagino, con passioni eccezionali! – Io, ero venuto innanzi solo nella vita, e non mi era accorto mai di essere solo. Ma ora! Io ho provato la solitudine della società, e l'ho spesso cercata con ardore, e l'ho cercata anzi sempre, e l'ho trovata nella stessa società; e quella, tuttavia, è nulla, oramai. È la solitudine delle passioni che è orribile! – E orribile è l'estinguersi d'ogni capacità di orrore nel cuore tremolante del consumo, della distruzione, delle immagini.

Raccogliendo i miei frantumi e gli altri resti dentro il booklet di questo album assai men che digitale, e i corpi solidi delle mie noterelle nel fondo d'una muta scatola sonora, io non ho altro scopo che di spingervi dentro le tracce che mi ossessionarono, per non doverle tirare fuori mai più. Io innalzo questo monumento sulle ceneri del mio passato, come dagli scaffali si smonta

l'espositore di una merce imbarazzante e deposta per sempre. – Prima di ritirarmi dal mondo, prima di isolarmi nel cuore della folla, ho voluto ricordare ancora una volta, ricordare con pienezza e con fede. Io sono ora in pace con me stesso. Le agitazioni profonde della mia anima, le irrequietezze febbrili della mia mente sono cessate. E adesso, io svendo qui tra i fogli di quest'album le diagnosi e i documenti d'una malattia da cui morendo sono sopravvissuto come tutti. Sormontando l'orrore che suscitano in me, e l'ira ed il furore che vi profusi quando li raccolsi e scrissi. Sento nondimeno che, nel sopravvivere, qualche cosa si è guastato nella mia testa: io non ho più cognizione di tempo, non ho più ordine nelle mie idee, non ho più lucidità nelle mie memorie. La decade di distruzioni che è seguita a quel deserto, è passata come un istante e come un'eternità, inosservata, oscura, tra bagliori video di guerre lontane, senza suddivisioni di giorni e di epoche, nell'indicibile orrore delle scese in campo dei venditori dei tappeti, nel ticchettìo acceleratissimo di un orologio da cucina nel ticchettìo di colpi di cecchini, remoto, vicino, dal cuore impazzito dell'Europa, sparato a cena dai tg. Quelle feste, quelle disco che mi agghiacciavano più caldamente negli anni di quel sordido deserto, sono scomparse per sempre, svelando il ritmo basico più vero che soggiaceva ad esse. Quando la pubblicità si è fatta l'unico spazio pubblico, e nulla più potrà blobbarsi per redimere.

Non so più pensare, non so più fermarmi lungamente sopra un'idea, non vedo più le linee che separano il vero dal paradossale. Tutto mi sembra così logico, naturale, possibile, tremendo. Tutti i miei pensieri si urtano, si confondono, si perdono in un vortice che turbina incessantemente nella mia testa. È là che tutto va a finire. Sento che la coscienza di me si è confusa. Quando avrò compresso i documenti delle mie angosce sotto la spessa copertina di quest'albo, mi resterà ancora da comprimere quella non ancora scritta, della decade che adesso vi succederà; e sarà una storia terribile, immagino. Dovrei scriverne un'altra più terribile ancora; e sarebbe la storia delle mie visioni, il racconto dei sonni senza sogno che popoleranno le mie notti durante questo tempo, quando ogni ansia è deserto, quando i reparti sono affollati di zombies e io sono fuggito via, nella luce di un televisore che non trasmette che linee.

Radunerò qui i documenti, le lettere, le poesiole, i motivetti scemi, i delirî commerciali, le note che ho potuto sottrarre alla furia del tempo, alla rovina dell'ètere, ai caotici archivi radiofonici; sistemerò in questo albo i suoni il cui riverbero non ancora aveva potuto dileguarsi del tutto. Ricostruirò questo edificio sonoro colle sue stesse rovine, col suo silenzio, col mio stesso orrore, quando esso sta continuando a crollare.

Ora sono ben calmo e tranquillo; ora che ho incominciato a diffidare ancor più di me medesimo. La mia indifferenza mi assicura che le sorgenti dell'irritato mio entusiasmo, sono adesso esaurite per sempre. Una cosa mi conforta e mi inorgoglisce, il sentimento della mia freddezza: perché il mio cuore è freddo, terribilmente freddo.

Le onde che la virtù del sole aveva sollevate e convertite in placide nubi d'oro, le onde che l'aria percorsero mutandosi nella trasmissione impercettibile d'un suono, ricadono in pioggia attraversando le fredde latitudini dell'aria, ricadono in goccioline d'inchiostro minutissime, per risucchiarsi sotto questa copertina di carne, che crèmisi espira come due labbra oscene consumate fino all'estrema delle pompe, ricadono come le ultime lagrime seminali sulla vasta natura infecondabile.

Quando il fuoco d'ogni consumo si è spento, quando si estinguono gli ultimi botti di un secolo nel cuore occiduo d'ogni distruzione, quando una civiltà volatilizza le ultime polveri che ha esploso, quando ci affacciamo sull'orlo d'un orrore fatto invisibile che ci colonizzerà, quando che avrò svenduto fin l'ultimo pezzo della mia anima nella mutezza degli spiriti passanti, quando occidente è ancora una volta il suo tramonto, allora, anche il tepore delle ceneri svanisce a poco a poco come un gemito; esse rimangono là ad attestare dove la fiamma ha un giorno avvampato, fino a che il soffio

gelato del millennio non viene a disperderle: e svela, sotto alle ceneri, l’ultimo scheletro da cui, di carne e grasso che lo aveva avvolto, si levò una così squassante combustione, un così urlante rogo di mutezze.

[da *L’Album Crèmisi* (Roma, Empirìa, 2000)]

Tommaso Ottonieri

MARCO ROVELLI

DAL PAESE GUASTO. PARTITURA PER UN INIZIO

Guasto:
            s'inceppa, s'incanta,
torna su se stesso come un paradosso
un gorgo senza fondo, sterminato
termine infecondo:
                              guasto
senza riscatto, fino al midollo
molcito, fradicio, impestato:
                                             guastato.

(Inutile agitarsi, signora, non funziona!
Vani sti suoi sforzi d'aggiustarlo).

Il marcio sta nel cavo, nel vuoto
che sorregge l'armatura
ponteggio senza gambe né puntelli:
tutti 'sti fratelli di un'Italia ch'è molesta
- s'è mai desta? - notizia fragorosa, questa
secondo cui il paese era destato
eppure appare un sogno, oppure
un interregno
(ora e sempre! gridano tuttora
ora ancora, quella resistenza?)
tra un ripido declivio e il successivo
senza mai ficcar le mani nel disastro
senza stelle, ché quelle
sono uscite, e a rivederle si dovrebbe
fare a meno di un occhio e della testa
disporsi finalmente ad un abbaglio
- che scuota l'ordigno! che tremi la terra! -
e la testa: che cada nella faglia
e lo sguardo: s'accechi, s'arrovesci
ritorni a quell'inizio che non c'era:
e insieme si trovi la fine presente
che impesta l'Italia molesta e modesta
- che bello sarebbe se Italia s'appresta
a lasciarsi inghiottire:
divorata dalle smanie del possesso
(e del sesso ivi compreso)
della roba (*ora*, *ora* padron 'Ntoni)
delle ruby (padron 'Ntoni mi perdoni
questi accostamenti osceni)
ma non c'è mica materia per far scandalo davvero
è solo un'altra anestesia
un'altra capriola sul declivio del mistero:
ci si rotola e si cade, lentamente

dolcemente, e pure
inavvertitamente:
noi, cullati da un bisbiglio
fragoroso come pochi, come poi
nel miracoloso caso che tornassero le stelle
ci sarebbe da stupire di vergogna:
essersi perduti nella fogna di un silenzio
fradicio di niente,
di gente rancorosa
a cui il proprio basto basta:
                                        gente guasta.

FLAVIO SANTI

UN MARE DI MERDA

Tornando a casa nel freddo cesso del regionale Milano-Voghera penso. Penso che a me m'hanno fregato i classici, poche storie. No, non i soliti classici, che so Shakespeare, Goethe o Stendhal. I classici più antichi, veri pezzi da museo archeologico, Virgilio, Orazio, Ovidio, Tucidide, Aristofane, Terenzio.

Confesso una mia antica debolezza: se non sento un po' di umanità nei rapporti con gli altri il terreno sotto i piedi mi cede, comincio ad avere le vertigini, mi sento molle, vado in iperventilazione.

Io la chiamo la *respublica literatorum* (maledizione a te, Cicerone, detto anche l'Arpinate, dal luogo di nascita, in fondo sei un burino ciociaro, ma anche detto, vedi Plutarco, lo 'studioso', maledizione a te, come cazzo ti chiami, e a quando m'hai messo in testa ste idee). La repubblica degli scrittori, un paradiso dove tutti si vogliono bene, non ci sono invidie, doppi fini, ci si aiuta a vicenda, si riconosce con gioia il talento degli altri, ci si sostiene con sincero slancio. E infatti sempre di Cicerone Plutarco dice che non era invidioso, anzi lodava quelli del suo tempo e quelli vissuti prima. Ho sempre avuto l'idea dello scrittore come di un uomo eccezionale, diverso dagli altri, più bello, più buono, più giusto.

Ecco, la *respublica literatorum* non esiste, è un parto della mia fantasia più sfrenata, stimolata probabilmente anche dalle dosi cavalline di aerosol che mi sparo.

Per citare uno degli autori che sto traducendo: "Tutto ciò rivelava una curiosa innocenza in un uomo di quell'età – una sorta di folle innocenza autodistruttiva, perché lui lo sapeva di restare deluso, eppure continuava a crederci".

Si dice: la sensibilità... Ma se non ci si schifa di fronte a certe brutture e assurdità, dove sta la sensibilità? Di fronte a un tramonto fiammeggiante? Di fronte a un dolore lontano e astratto? Troppo facile così. Scandalizziamoci dello schifo che è diventato il nostro Paese. Dello schifo che siamo diventati noi.

Scrivi un'email e non ti rispondono. Basterebbe un "grazie, ci sentiamo", "ricevuto, va bene". E no, devono far sentire la distanza fra te e loro, quanto sono superiori, il tuo tempo di attesa è la garanzia del loro potere. Telefoni e ti tengono sulla graticola un intero pomeriggio, per poi dirti alla fine "Può richiamare domani?", e domani, lo sai già, sarà lo stesso. Più aspetti a bocca aperta, più loro diventano potenti, prestigiosi, autorevoli. La cosa drammatica è che forse faresti lo stesso al loro posto.

Molta gente non aspetta che il momento per fotterti.

Fai un lavoro e non ti pagano. Balbuzzi Castelli Rosai, noto editore di Milano, non paga, è risaputo, tutti lo evitano come un appestato, eppure io ci sono cascato, gli ho tradotto un paio di libri ed eccomi qua fregato. Eppure i soldi per pagarmi li avrebbe, eccome, visto che pubblica uno dei più famosi giallisti d'Italia. Balbuzzi Castelli Rosai è il tragico emblema di quanto sia marcio il sistema: allora, un noto editore che si spaccia pubblicamente per essere di sinistra, compra riquadri sui principali quotidiani di sinistra, pubblica libri contro le ingiustizie nel mondo, l'inquinamento, la mafia, e poi che fa? Fa letteralmente a pezzi i suoi propositi pubblici non pagando i suoi collaboratori! Sfruttando stagisti e traduttori alle prime armi che pagherebbero loro per pubblicare con il grande Balbuzzi Castelli Rosai. E qua il cerchio si chiude miseramente.

Difficile però trovare dei colleghi che vogliano sporcarsi le mani, metterci la faccia, denunciare il caso. Al tempo di Bianciardi magari era ancora possibile, un po' di solidarietà c'era, la speranza di cambiare il mondo, la fiducia nella forza del gruppo, oggi invece c'è una profonda e triste atomizzazione di quelli che sono dei veri e propri intellettuali-operai, cottimisti della cultura, stagionali del portatile, per cui ognuno fa per sé, anzi ci si fa la guerra perché se tocca a te non tocca a me, e poi io come pago le bollette? In questo un po' del sano comunismo tanto invocato da Giulia

mi manca, è vero. Chiamatelo comunismo, chiamatelo condivisione, comunione di intenti, orizzonte o piattaforma comune, ma in effetti ce ne sarebbe proprio bisogno.

Un'illustre professoressa, paladina della Sinistra, naturalmente, a parole contro i baroni, famose le sue battaglie contro la "mafia universitaria" (parole sue, io non mi permetterei mai, chi sono?), in quel sistema ci sguazza. Questo lo dico perché una volta me la ritrovai nella commissione di un dottorato. Era il periodo che giravo come una trottola l'Italia in cerca di gloria. Be' succede che dopo lo scritto sono primo. Come al solito vincevano il posto i primi due. Anche l'orale va bene, ma alla fine vengo declassato misteriosamente in terza posizione. All'epoca ero un povero studentello sprovveduto. Ma la cosa mi ha segnato. Ringraziamo la professoressa antimafia. E a dirla proprio tutta, mi fa una sincera pena vederla impegnata per le cause più nobili, dove le persone hanno perso anche la vita, mentre non fa una piega di fronte alle piccole ingiustizie quotidiane che potrebbe correggere tranquillamente. A questo siamo ridotti.
Proprio come un altro illustre professore, amico intimo – naturalmente – di un noto cantautore di sinistra, che fa gli stessi identici giochetti, arrogante e sprezzante, si riempie la bocca di parole nobili come "merito", "giustizia", "lealtà", ma alla prima occasione ci casca come il peggior criminale.
È proprio uno schifo scoprire che tutti gli ideali di giustizia, uguaglianza, collaborazione, merito e onore sono andati a farsi fottere. E adesso?

Non voglio diventare cinico come questi qua. Gli amici intorno cambiano, si inaridiscono, pensano solo ai soldi, li vedo, alla posizione sociale, alla macchina, si imbarazzano se fanno una gaffe (la gaffe è il segno di un animo sensibile, mi disse una volta quel mio caro amico poeta che non c'è più), diventano bugiardi, livorosi, i capelli imbiancano, cadono a ciocche, i denti si ingialliscono per la troppa nicotina, fanno battute sempre più velenose, hanno il latte alle ginocchia e la bile alla lingua, un forte senso di acidità.
Basta? Devo continuare?
Non è che io sia meglio di loro, no, non voglio dire questo, che poi uno pensa questo, eccolo Fulvio Sant che si erge a giudice supremo del bene e del male, ma bravo, sputa sentenze, non sai quello che diceva Proust, eh?, si diventa moralisti appena si è infelici, e tu bravo, complimenti Fulvio Sant, ci sei subito cascato, sei stronzo e infelice e, dai, sputa, sputa nel piatto in cui mangi, vediamo quanto dura sta storia, razza di ingrato. Ecco, no, non voglio che si dica questo di me, però vorrei che tutti noi ci facessimo ogni giorno prima di posare il piede a terra un veloce esame di coscienza, qualche secondo appena, ed ecco magari prendessimo a modello quel capoccione di Immanuel Kant: agisci come se la norma della tua azione dovesse diventare una legge universale. Bello vero?
Perché se andiamo avanti di questo passo finiamo male, molto male. In un mare di merda finiamo. E lo dico con cognizione di causa viaggiando proprio adesso in un cesso.
La solita vita insomma.

Flavio Santi

[Dal romanzo in uscita *Aspetta primavera, Bianciardi. La Vita agra 2.0,* Socrates Edizioni, Roma]

EMANUELE TREVI

IL COMMESSO NARRATORE

1

Ti svegli una notte, in un albergo di Pescara, o di Udine, o di Viareggio, ed eccola lì, la Madre di Tutte le Ansie. Per quello che importa, potresti essere a Brindisi, o a Vercelli, o a Cagliari. Le finestre della tua stanza potrebbero aprirsi su un giardino, o su un triste cortile grigio puntellato di radiatori, o su un vicolo stretto dove i passi dei nottambuli risuonano su antichi ciottoli – più o meno come ai tempi dei Comuni. Potresti essere maschio o femmina, ariete o capricorno, smilzo o sovrappeso. In qua o in là con gli anni, considerando una certa linea immaginaria. A svegliarti potrebbe essere stato lo sciacquone di una stanza vicina, un brutto ricordo affiorato in un sogno, il rombo di un autocarro o di un tuono lontano. Quello che conta, adesso, è che non sei più solo. Più che come un sentimento, percepisci il malessere come una presenza, una compagnia non desiderata, un'invasione. Qualcosa di viscido e tiepido che opprime il tuo corpo sdraiato, in mutande, come un'immensa lumaca decisa a risucchiarti al suo interno. A un certo punto, per meritarti tutto questo, devi aver fatto qualche errore. Un giuramento non rispettato, un capriccio scambiato per una vocazione, un'offesa inconsapevolmente arrecata a qualche spirito malizioso e suscettibile. Bevi il whisky del frigobar, accendi la tv. Ti rigiri in testa le solite parole, una specie di titolo, la parodia di un altro – *Morte di un commesso narratore*.

2

La *responsabile degli eventi* della sua casa editrice, una ragazza di trent'anni dal marcato accento milanese, concreta ma gentile, aveva lavorato sodo fin da prima che uscisse il suo libro, alla fine dell'inverno. Con l'inizio della bella stagione, e via via che l'estate si impadroniva del calendario, facendo luccicare nel cielo velato di foschia le sue minacciose costellazioni, gli impegni si moltiplicarono al ritmo di due o anche tre a settimana. Prese treni, aerei, corriere. Valicò in macchina passi appenninici, sfidando brevi e furiosi temporali pomeridiani. Non c'era un solo luogo in Italia dove non si organizzasse un festival, un pubblico dibattito, un premio letterario. Nemmeno le isole, grandi o piccole, erano estranee a questo contagio, a questa fibrillazione: l'immagine eloquente di una democrazia pulviscolare, ubiqua, effimera. Raggiunse in aliscafo Ischia e Stromboli, e su un lento traghetto, soffrendo il mal di mare, la Maddalena. Aveva composto un breve racconto, che leggeva a ogni occasione: la storia di uno scrittore, di un *commesso narratore* come lui, che una certa notte, accesa la tv, alla fine di un tg notturno guarda un breve servizio sulla sua morte improvvisa, in un incidente ferroviario, avvenuta qualche giorno prima, e si rende conto che l'aldilà è così, niente premi o castighi, solo una serie di camere d'albergo, di file di taxi davanti a stazioni di provincia, coincidenze e prenotazioni fino alla fine dei tempi – la novità è che non c'è più nessun ritorno a casa, l'unica destinazione non prevista è questa. Leggeva questo racconto e poi firmava le copie del suo libro, che qualcuno del pubblico comprava nell'apposito banchetto nei pressi del palco. «Con amicizia», scriveva, o «con l'affetto di». Nelle città padane, non manca mai un corso principale, una piazza con il palazzo comunale e il duomo, una certa indefinibile tonalità, per meglio dire una vibrazione disperata del silenzio a notte fonda. Al sud, nelle straduzze dei centri storici, può capitare di imbattersi in odori antichi, come quello dell'origano appeso a seccare, o del legno appena piallato, misto a colla e mordente. A Bari, nei pressi dell'abside di una chiesa così vasta e bianca da sembrare un iceberg, aveva notato un gruppo di bambini impegnati in un gioco che non riusciva a capire. Due di loro erano sdraiati, fingevano di dormire o qualcosa del genere. Gli altri tre, chini su di loro, li esaminavano per qualche secondo, premendogli le mani sulla fronte e sul torace. Poi scappavano rumorosamente, andandosi a nascondere dietro un tronco di palma, a una

decina di metri. A cosa giocate ? aveva chiesto, incuriosito, rivolto al gruppetto dei fuggitivi, mentre gli altri imploravano il loro ritorno con bizzarri mugolii. *Giochiamo ad abbandonare i malati*, gli aveva risposto una bambina di sei anni, con una folta capigliatura di boccoli e due occhi grigi che facevano pensare a un felino, a un androide, a una sibilla che mormora il suo vaticinio, incurante d'essere capita.

3

Ad ore insolite, attraversava piazze con portici e campanili, solcati da lunghe ombre triangolari, come nei quadri di De Chirico. In ogni città, in ogni paese del suo itinerario, gli sembrava di constatare un grado diverso, una variante locale della medesima infelicità, l'*infelicità italiana*. Dialetti e particolari intonazioni del malcontento. Non sapeva se attribuire questa patina saturnina che si stendeva sugli esseri viventi e le cose inanimate a un qualche oscuro dissesto interiore, o a quella che si definisce una causa oggettiva. Le linee di transito fra il Caso Individuale e la Regola Generale sono più sottili ed intricati di una rete di nervi o di vasi capillari. Proprio per questo motivo, dopo che un amico gli aveva parlato dei viaggi in Italia di Stendhal, affermando che mai aveva trovato una scrittura così satura di gioia purissima ed inesauribile, si era procurato *Roma, Napoli e Firenze*, il libro che lo scrittore francese aveva pubblicato nel 1817 e poi, dopo un discreto successo, interamente riscritto nel 1826. Ne leggeva qualche pagina ogni sera in albergo, quando non c'era più altro da fare che aspettare il sonno. In effetti, si tratta di un libro bellissimo, pieno di osservazioni sugli italiani e le italiane del 1816, i loro costumi, la loro maniera di pensare la vita, che lo riempivano di stupore e rimpianto, ma anche di una speranza acuta come un pungolo – come se quel passato perduto (e probabilmente mitologico), proprio perché inabissato nell'irripetibile e nell'irreale, fosse pur sempre in grado di manifestarsi, sbucando da un angolo oscuro delle apparenze, manifestando una salvezza tanto più efficace quanto più immeritata. Il fascino irresistibile del viaggio di Stendhal consiste nel fatto di procedere in un'atmosfera letteralmente satura di gioia. Si tratta di una sfacciata petizione di principio ? Di una specie di proiezione ? Anche in questo caso, come in quello del malcontento e del disagio, non si sa mai con esattezza dove finisca il microcosmo individuale e dove inizi la solida, multiforme, inespugnabile realtà. L'efficacia di qualunque racconto dovrebbe dipendere appunto dalla sua capacità di ricavare il miglior partito possibile da questa fatale indeterminazione. Quasi del tutto indifferente al paesaggio naturale (a meno che non gli faccia venire in mente qualche pittore amato), Stendhal si muove esclusivamente all'interno di ambienti umani, teatri e salotti. Togliete la musica e la conversazione, e del suo libro non rimarrebbe più nulla. Ma Stendhal, a differenza di legioni di scrittori di viaggi, non soccombe mai all'esperienza, non dà mai l'impressione di accumulare fenomeni all'interno di un informe diario. Al contrario, il suo punto di vista è formato da un'idea ben precisa, che i fatti si incaricano di verificare. Oppresso da preti e poliziotti, privato di ogni forma di libertà politica e intellettuale, quasi imprigionato in una specie di perpetua infanzia psicologica, l'italiano di Stendhal, quasi a dispetto di queste circostanze ben presenti allo scrittore, è felice perché, se così si può dire, *manca di prospettiva*, trascorrendo la sua vita come «schiavo della sensazione attuale», in un eterno presente dominato dal principio di piacere. Un tale individuo, a qualunque classe sociale appartenga, è necessariamente un originale: nel senso che non aderisce a nessun modello prestabilito, ascolta la sua pulsione, fa di testa sua.

4

Macinava chilometri, verso nord e verso sud. Un giorno la sua stanza era la ventidue, un'altra la trecentosei. Negli alberghi più chic, azionare la doccia poteva essere un'impresa. Verso la fine di giugno, il caldo diventò atroce. Per tutto l'arco della giornata, tutto ciò che si trovava fuori del raggio d'azione dell'aria condizionata tremava in vapore liquido, immense quantità di reale sull'orlo dell'evaporazione. Se un giorno l'autunno si stancasse di strappare all'estate le apparenze

del mondo, quasi arrivando in extremis, per restituire loro forma e consistenza – ecco l'apocalissi, una torrida indistinzione universale. Perse il treno per Benevento, distratto da una rissa tra uomini dell'est, ubriaconi alla deriva. A Venezia, arrivato alla metà esatta del Ponte dell'Accademia, cioè nel suo punto più alto, si fermò a guardare i vaporetti e le altre barche che procedevano sul Canal Grande. Tornato in sé, scoprì di essere del tutto incapace di ricordare la direzione da cui proveniva, e quella dove era diretto. Queste piccole amnesie, di per sé innocue e temporanee, possono condurre alla più nera disperazione, come se si trattasse della scoperta di un segreto atroce, intollerabile. Il giorno dopo, era a Forlì a ritirare un premio. Quasi ogni giorno, leggeva il suo racconto, *Morte di un commesso narratore*. Una delle poche notti di quel periodo che aveva passato a casa sua, a Roma, tra un ritorno e una partenza, aveva visto in tv un lungo programma in cui Roberto Saviano raccontava la sua vita. In uno dei filmati si vedeva la scuola dove aveva studiato, la tipica scuola del sud incredibilmente squallida, uno di quegli edifici pubblici italiani che riescono, come per magia, a rivelarsi fatiscenti ancora prima del giorno dell'inaugurazione. Immaginò il rifugio segreto dello scrittore in fuga come il ventre della balena in cui Pinocchio ritrova Geppetto, appena prima che si spenga anche l'ultimo moccolo di candela. Ma chi è uno scrittore, uno scrittore italiano – Pinocchio o Geppetto ? Facendo la migliore delle ipotesi: colui che salva o colui che viene salvato ? Il giorno dopo prese un aereo per Genova, e pensò ad altro. Ma quando diciamo che non pensiamo più a una cosa, ciò non significa che quel pensiero sia terminato. Sta lì, interrotto e seppellito, come un tubo corroso dalla ruggine che lentamente fradicia lo spessore del muro che lo contiene. In aereo, riprese in mano *Roma, Napoli e Firenze*. Continuando a ragionare sul potere esercitato sugli italiani dalla «sensazione del momento», Stendhal giunge a una singolare e memorabile conclusione psicologica: la naturale conseguenza, la «suite» di questa inclinazione a vivere nell'attimo e nella pulsione, è *la forza del carattere*. Questa forza affonda le sue radici nel terreno fertile dell'immediato, del non riflesso, dell'amorale. Non sarà un grand'uomo, quello descritto da Stendhal, ma certamente di lui si può dire che nemmeno un'ombra di sentimentalismo intorbida la sua purezza. E dove non c'è sentimentalismo, manca anche la sua eterna compagna, la brutalità. Più di interi trattati di storia e di antropologia, sarebbe bastato studiare la distanza tra l'ideale umano di Stendhal e l'odierno miscuglio collettivo di moralismo e frustrazione per misurare la profondità e l'ampiezza di un degrado forse irrimediabile.

5

A Mantova, ultima tappa del suo lunghissimo tour promozionale, lo scrittore si ubriacò di vino rosso assieme a due vecchi amici di Cremona, venuti apposta ad ascoltare il suo racconto. Una volta tornato in camera e spenta la luce una zanzara particolarmente vorace iniziò a tormentarlo. Alla fine, esasperato, riaccese la lampada con i peggiori propositi di vendetta. La vide che svolazzava su un cuscino dall'altra parte del letto, e notò subito qualcosa di strano. Aveva l'addome gonfio e sembrava essersi dimenticata la tecnica del volo, sollevandosi per pochi centimetri e ritornando in giù, come incapace di prendere quota. Quando accostò la mano, l'animale non sembrò per niente preoccupato. Avrebbe potuto stringere la zanzara tra due dita prima di schiacciarla. Alla fine, ci arrivò: era completamente sbronza, a causa di tutto l'alcol succhiato assieme al suo sangue. Rifletté sul fatto che mai, probabilmente, aveva reso così felice un essere vivente, e decise di risparmiarla, lasciandola in pace a godersi la sua ebbrezza.

Emanuele Trevi

GLI AUTORI

LETTURE

GIAN MARIA ANNOVI

GLORIOLA(*)

La gloriola...
O povero fanciullo!
(Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*)

la neonata dentro il cassetto
forse dimenticata nella credenza
o dietro la pila dei giornali di ieri
ha certamente fame

(morirà, probabilmente)

tu invece sopravvivi
al cadere dei tronchi di pino
nella legnaia
alla lezione su Dante
nel fienile:

la gloria della lingua
(pare)
non piange per farsi nutrire

***

ma se la gloria è gloria
(dunque)
sappia dire la gloria delle cose

ad esempio
il nome per dire
l'ossatura delle piante:
legnanza o legnagione o
legnosura oppure semplicemente
un segno inciso sulla corteccia del cervello
illeggibile se non ti spaccano la testa coi manganelli

sappia dire le cose nuove

ad esempio
il nome dei suoi nuovi cittadini
il nome del paese che ha confini
di corpi affogati e vulcani:

(questo paese ha un nome
impronunciabile)

lingua che cede e cade dalle gengive
lingua che dica l'assoluto tremore
di questa donna: sulla barca che sbanda

di notte col neonato schiacciato
tra le cosce: che non respira

***

la lingua che ti riceve sull'isola
tra lampàre e turisti e sirene
non ha la grazia né la gloria
di una madre:

dici il tuo nome
poi dici: *water* dici
ti manca la parola per dire sete
(dice la tua disperazione)

allora ti danno pane ti danno
parecchia televisione
e impari a dire:

mia figlia galleggia nel mare

***

lingua perduta in assoluta
sommessa rabbia:

cunîn ripete alla badante
polacca: fanciulla del dialetto
adesso che l'alzheimer le
ha sepolta la lingua nel cranio:
vuole dire *coniglio*

mai ha saputo del latino *cuniculus*
e che a *Coney* coniglio è *rabbit***(1)**

cosa che s'insabbia
tra pannolini e rifiuti
lunaparkolo semi-russo
pendula appendice e
penisola nella bocca:

incompresa lingua che interra

Note.
(*) Precedentemente pubblicata nell'antologia *Forme uniche di continuità nello spazio* curata da Rosaria Lo Russo per l'Istituto Italiano di Cultura di Melbourne, Australia.
(1) *Coney Island* è forma anglicizzata dell'olandese *Konijnen Eiland*, che significa isola dei conigli.

Notizia.

Gian Maria Annovi è nato nel 1978. Ha conseguito una laurea in Filosofia e un Dottorato di Ricerca in Italianistica presso l'Università di Bologna, dopo periodi di studi all'Universidad de Barcelona e all'University of California, Los Angeles. Attualmente svolge un Ph.D. in Italian Studies alla Columbia University di New York. Ha pubblicato poesie, articoli e traduzioni in volumi collettivi, antologie e riviste. Nel 2006 ha vinto il Premio di poesia Russo-Mazzacurati e nel 2007 è stato finalista al Premio Delfini. Scrive per le pagine culturali de Il Manifesto.

DOME BULFARO

SENSORIALE
ictus n° 10

SOLISTA
Canto armonico della “Compassione”

TUTTI
Tutt el Domm l'é fà de sass
(A canone, soffiato a sfumare, come pregando. Al Primario, segue il Cantastorie, il Direttore e il Coro. Il Primario, dopo aver iniziato in soffiato, s’inginocchia e prega con voce orante, fissando un punto in cielo)

Tutt el Domm l'é fà de sass,
sass in alt e sass in bass
sass de foeura e sass de dent,
sass i tecc e i paviment,
sass de sora e sass de sott,
sass i gùli, i scal, i scoss,
sass insoma, sass tuscoss.

Fine canto armonico

CANTASTORIE
La polvere sollevata dal crollo del Duomo è tale, che tutta Milano pare rievocare la piazza di qualche decennio prima, quando la nebbia con le sue spire avvolgeva la città nel segreto. La polvere, silenziosa, riscende a terra come una nebbiolina composta da mille bisce, ognuna delle quali scende col proprio veleno.

Brano con chitarra “la s’è slavaggiada el stomegh”

la s’è slavaggiada el stomegh ……………………………….
la gesa l’è andà in bestia e adess óna scigherìna ……….
de polver la se sbassa, la ven giò silensiusa …………………
dal ciel me milla biss, ogni biss g’à el sò velen, …………..
*g’à el sò velen scigàa... scigàa… scigàa***(1)** *…………………*

PRIMARIO *(in ginocchio guardando il pubblico fino a “Dio”)*
…………………...………………………………. il boato
scigàa - annebbiato - l’aveva preparato da 600 anni, un boato
gotico, un paracadute fiorito fin Oltralpe, valicando la vita,
e com’era nel suo stile, ha esploso i suoi asfodeli acuminati
fin nell’orbita di Dio/

Poi il boato ricadde come fuoco
d’artificio, e fu polvere con la tosse,
nessuno vide più nessuno, tutti
che non trovavano i loro nomi, forse
schiacciati forse ancora accesi di certo
tutti spiantati a *crià***(2)** col finimondo

negl’occhi in gola, a *crià*, mentre
il boato stemperava la voce grossa
tra i piedi con la tósse:

TUTTI *(tosse)*

Tossire insieme

PRIMARIO *(con eco)*
…………………………………..
ü, a ……………………………
…………………………………
…………………………………
ahi ……………………………..
…………………………………
ü, aito, aaahi, ai*ü*tati.. mi ………

CANTASTORIE *(due volte come base al Primario)*
*Tutt i òmm in fà de sass***(3)**,
sass in alt e sass in bass
sass de foeura e sass de dent,
sass i tecc e i paviment,
sass de sora e sass de sott,
sass i gùli, i scal, i scoss,
sass insoma, sass tuscoss.

PRIMARIO *(a due velocità: perentorio e per scosse su “sass tuscoss”. Tutto con effetto eco)*
birilli di carnepesta, urtati, *sass tuscoss…*
dagl’occhi spettrali, barcollati, *sass tuscoss…*
nel blocco d’aria tralucente, sfasati, *sass tuscoss…*
in piedi non si sa perchécome, stralunati, *sass tuscoss… (“sass tuscoss” tre volte)*

SOLISTA
Canto armonico della “Speranza”

PRIMARIO
«Un albero! … Un albero monumentale!»: esterrefatti, *(lento, torce il collo)* tutti a torcersi il collopolvere verso quel primo appiglio di voce umana. Scarno, era scarno, ma con tutti i rami, solido come un albero di Giotto, scheletrico, nessuno gridò al miracolo, non ci fu il tempo, nemmeno per uno scanso, la nebbia**(4)** s’arrestò subito, trascinò con sé ogni inganno, l’inganno cedette il posto *(incredulo)* a sei metri di bronzo e ai suoi sette bracci.

Fine canto armonico

(esplicativo) L’albero degli stracci, così chiamarono
da quel dì il Candelabro Trivulzio, la sola radice ancora in piedi del Duomo, *(pausa, cambio registro, coinvolto, procedendo per fendenti vocali fino a “legge”)*
stavano appesi
poveracci, smorzà**(5)**, alcuni inforcati in più punti altri piegati a portafoglio
sul ventre, tutti con vesti e carni
strappate, su rami *pizzà***(6)**
spezzati dagli urti
dei corpi umani volati
dai parapetti, in piazza sui ginocchi
uomini a belare come capretti
vicino ai propri simili incaprettati
dalla morte, ognuno colto in posizione di sorpresa
tutti storti, disseminati per il lastricato, come a scriver col sangue una legge:
anche il branco di lupi più famelico, se sterminato, pare un gregge.

MAESTRO E CORO
Brano "Ugìn bell"(7)

SOLISTA
Inizio "Nenia dello Spirito Santo"

PRIMARIO *(descrittivo-distaccato)*
Rovesciate al suolo, con gl'arti fratturati, le sculture imperturbabili
di San Filippo e di due Telamoni osservano
distaccate, le animе smembrate
in frantumi raccattarsi
nella disperazione dei brandelli, a pezzi riattaccarsi:
(cambio registro, entrando nella situazione)
là una donna, mezza infognata
gambe all'aria, dissepolta si strappa la faccia; più in là un braccio
inerte, sbuca da una valanga di calcinacci; e da un crepaccio di detriti rotola
decapitato come nel bombardamento del quarantatre, il testone di Giobbe
[rotola faccia
a faccia con un ragazzo paralizzato
ancora semivivo, che sbiancando, sfiato a sfiato, rantola a Giobbe: *(frontale)*
[«io pietrifico
col tuo medesimo sguardo attonito, come te spiro con un motivo inaudito nei nostri volti ormai
scolpito identico.»
Straziata
una bambina rigata supplica la ninna nanna
al corpo spaccato della nonna, col capo sulla spalla, poggiato lì ormai come una cosa:

CANTASTORIE *(con "stop & go" del Coro)*
Ugìn bell
so fradèll
urègia bela
sua surèla
gesa di fraa
*campanin da sunà.***(8)**

PRIMARIO
La pregava con l'indice toccava gli occhi, le orecchie, la bocca, il naso, da piccina
aveva imparato così a prendere coscienza delle sue porte, chiuse distorte, dei suoi
cinque corpi

CANTASTORIE
ugìn bell
so fradèll
urègia bela
sua surèla
la piazza di fraa
*al campanin da carugaa.***(9)**

PRIMARIO

E la donna già fuoruscita di sede, osservava la sua guaina, sgonfia, abbandonata, divelta, e la sua nipotina che sfiatava in *loop* senza poter più aprire, poterle cantare *ugìn bell*

CANTASTORIE E PRIMARIO

el sò fradèll
urègia bela
la soa sorèla
la boca di fraa
el campanin de sonà
*che fa: din, din, din!***(10)**

CANTASTORIE *(senza speranza)*

Boca di fraa, boca di fraa…

Fine Coro

(tetro) Quel giorno tirarono per i capelli le ombre; *boca di fraa*, e la notte
venne a mezzogiorno, con uno sguardo sconosciuto senza fondo, senza ritorno.

SOLISTA

Canto armonico dell'"Apparizione"

Il Primario si volge in alto attratto da una luce puntiforme che proviene dal fondo del cielo di mezzogiorno totalmente oscurato

PRIMARIO *(rapito)*

Per primo un bambino li indicò e si vide
di lontano uno stormo di stelle
trivellare il buiofondo con proiettili d'aurora,
man mano che s'avvicinarono più accecanti
si fecero gli spari fino a che gli occhi,
col paralume delle mani, s'adeguarono
al bruciore e dalle fessure si scorsero figure
di luce, sollevar da terra i corpi spenti
con un amore che solo potrebbero
le madri coi loro neonati dormienti.

Fine canto armonico

CANTASTORIE *(con chitarra. Ritornello ripetuto due volte, la seconda volta col Coro)*

«Queste anime giuste incastrate
Tra ammassi di carni scadute
Col Padre tornino sedute
Sottratte al ciclo delle vite».

PRIMARIO *(esplicativo)*

Non erano né sotto sforzo né mesti
ma intonati alla pietà, onesti, infusi
nel bagliore; *(non capacitandosi, scandalizzato, con amarezza)* fu questo per gli sciacalli

il tempo più opportuno

CANTASTORIE
– Durante i miracoli il saccheggio dei cadaveri procura miglior bottino –

PRIMARIO *(esplicativo fino a penzolanti, poi cambio registro con giudizio negativo sugli sciacalli)*
Mentre tutti erano rapiti da come le figure di luce avessero cura di non svegliare
le schiene incurvate le braccia penzolanti, v'era chi si sbrigava nelle proprie faccende
preoccupato che, unitamente ai corpi, delle vittime sparissero anzitempo anche gli argenti

CANTASTORIE
– Nemmeno davanti a tanta luce i ciechi levano le bende –

PRIMARIO *(compassionevole da "gli angeli" fino a "riconoscenti")*
E se gli sciacalli trafugavano ai cadaveri ogni bene, gli uni agl'altri indifferenti,
gli angeli e i morti, nel guardarsi capovolti, erano gli uni agli altri riconoscenti.

CANTASTORIE *(con chitarra. Ritornello ripetuto due volte, la seconda volta col Coro)*

I morti cosa sono? Esseri
Viventi, in preda agl'eventi,
Corpi di vene lampeggianti
Che ti guardan coi fari spenti»

PRIMARIO *(con solennità e pietas)*
Solenni, i Ministri del Lucente, raccoglievano tra le braccia i cuori esangui;
[porgevano ai cieli
tutti quei buoni figli, giunti alla loro ultima sera, come se i sacrificati
fossero innalzati *(con mano al petto)* alla più nobile preghiera

CANTASTORIE *(con chitarra. Ritornello ripetuto due volte, la seconda volta col Coro)*

Chi sono i vivi? Altari degni
Di Dio davanti ai fiori o ai pugni,
Che stiano in corpi morti o svegli
La loro lingua sputa scrigni

PRIMARIO
Dopo che l'ultimo raggio coi colpi d'ali sollevò un luccicaio
lo stormo tutto di stelle riguadagnò i segreti del buio
il buio tornò al suo sonno gravido di cari (con crescente sofferenza fisica)
e non appena il tumulto del battito fu riassorbito dal mistero
di luce il cuore dei testimoni mai più smise di scoppiare**.**

Fine commento musicale Cantastorie

Il solista improvvisa un growling mentre il Coro esegue il proprio commento musicale "Ictus". Il Primario viene colto da ictus ischemico nell'emisfero sinistro del cervello: l'effetto è una emiparesi DX. La mano sinistra, con la fede matrimoniale infilata nell'anulare, sporge dalla testa. Il capo è chino.

CANTASTORIE

I più erano ancora sepolti sotto i santi le crociere
delle volte, l'eternità dei blocchi «Si muove! La polvere
si muove!» e dalla voragine di granelli sbucò un dito con la fede…
Fu proprio uno di quegli sciacalli
che gli salvò la vita dopo avergli sfilato l'anello, mosse la mano
in rianimazione stette nove mesi rinacque dal terremoto della sua riabilitazione
dopo inaudite contrazioni sismiche, umile come la terra,
non sapèndo che il suo secondo padre fu proprio colui che lo iniziò
a derubare tutto ciò che non si sa amare

Fine del growling del Solista. Inizia il commento musicale del Cantastorie e del Coro. (Il Cantastorie, accompagnandosi con la chitarra, canta due volte il ritornello, la seconda volta insieme al Coro)

«Come solo da morti siamo
Vòlti là dove ci spariamo
Siam sorgenti dove moriamo
Sporchi dove più ci laviamo».

Fine del commento musicale del Cantastorie e del Coro

["Sensoriale" è la terza di quattro parti, tratta dalla drammaturgia in versi dello spettacolo "Milano Ictus", di e con Dome Bulfaro, regia Enrico Roveris, Teatro Filodrammatici, 29 e 31 ottobre 2010]

Note.

(1) Si è lavata lo stomaco…/ la chiesa è andata in bestia e adesso una nebbiolina…/ di polvere si abbassa, viene giù silenziosa…/ dal cielo come mille bisce, ogni biscia ha il suo veleno…/ ha il suo veleno annebbiato…annebbiato…
Ogni biss g'à el sò velen è un proverbio milanese
(2) Gridare
(3) "Tutti gli uomini sono fatti di sassi" sostituisce il verso originale "Tutto il Duomo è di sassi". La traduzione completa della filastrocca milanese originale è la seguente: Tutto il Duomo è di sassi,/ sassi in alto sassi in basso/ sassi fuori sassi dentro,/ sassi i tetti ogni pavimento,/ sassi sopra e sassi sotto,/ sassi guglie, scale e davanzali,/ sassi insomma, tutto è sassi.
(4) Nèbbia: da pronunciare non in italiano (nébbia) ma alla milanese con la "è" aperta
(5) Spenti
(6) Accesi
(7) Occhio bello
(8) Prima versione: Occhio bello/ questo il suo fratello/ orecchia bella/ questa la sua sorella/ chiesa dei frati/campanile da suonare
(9) Seconda versione: Occhio bello/ questo il suo fratello/ orecchia bella/ questa la sua sorella/ piazza dei frati/ campanile di Carugate. Carugate, paese della Brianza
(10) Terza versione: Occhio bello/ questo il suo fratello/ orecchia bella/ questa la sua sorella/ bocca dei frati/ campanello da suonare/ cha fa: din, din, din!

Notizia.
Dome Bulfaro (Bordighera 1971) è poeta, performer, artista. Ha pubblicato “Ossa. 16 reperti” (Marcos y Marcos 2001), “Prove di contatto” (Coen Tanugi Editore 2006), “Carne. 16 contatti” (D’IF 2007) vincitore del Premio di Letteratura “Giancarlo Mazzacurati e Vittorio Russo”, “Versi a Morsi” (Mille Gru 2008). Sue poesie sono state pubblicate in America (Interim, 2006) e in Scozia (Luath Press/ Torino Poesia 2009) tradotte dal poeta americano Christopher Arigo.
È direttore artistico di *PoesiaPresente,* stagione poetica in Brianza e a Monza, città in cui vive. È redattore della rivista *In Pensiero*. Insegna “Poesia scritta e ad alta voce” in varie scuole.

ROBERTO CAVALLERA

DA "CICONENNE" (2010)

2.

superficie della tabella la tabella dei dissenzienti fumano sigarette distribuite fra quattro divorziando dal reale prima che a temperature e piogge non aiutano certo le ampiezze le onde la giustezza della prima la più comoda il lampo cittadino della cena la campagna del giorno il resto in cacce urlano sui caratteri le stampe molto pure la perfezione a lavarla fra le cosce

4.

un briciolo di pianura la scena che si deve rappresentare quindi scivola passa sul tondo ne frequenta il senso le rughe il film

5.

si carezza metallo da usura limitato ai risvolti segreti dell'aspetto e della pronuncia non domani ma lun come divertenti le domeniche le scommesse gratis qualcuno sceso a salutare la desidera

11.

iniziano a ripiegare sonnecchiando un aprile da non credere il contenuto possibile delle espansioni gli affetti con un moto messo a contatto del getto inteso al trasporto ora che in un punto alla fine della piazza la banda risponde traballina

40.

non era nella tasca non era nello stomaco sparito probabilmente nel libro delle ore scambiato per scontento più alcune telefonate da fare inflessibile la parete da saldare medita un preludio sfilando sete pulite andando in cucina fabbricando abbassando masticando una gomma tolta per far spazio dritta a gi 2 10

42.

differiti su ballerine intente al disorientamento «era una voce piena riparata da un moto invisibile l'espressione di chi si sofferma su particolari spariti da tempo (riappariranno una volta sola il gioco continua ad armarsi per rapina forse vista una “figura quella dileguava dalla scena uno strazio chissà quale decisa a un passatempo inoperabile

43.

uguali eterni pronti al ritorno altre a parlare immediate liete a versare del liquido il ragazzo s'allunga passa un cartoncino d'invito "n vostro rapporto non va troppo ma per cominciare dà istruzioni articolazioni s'invita alla calma s'avverte di stare a tempo «meravigliosa giovinezza ma un pessimo sorriso quando iniziato la salvietta sul petto intorno alla preghiera di far presto

47.

ma allora tutta quella fretta improvvisa il passo degli zuccheri sciolti allo stacco immacolato di calze e vaniglie (rapite da giri opposti ennesima vocazione finita la partita prende un'arancia. profondissime ed esposte ruotano le direzioni il rammendo del senso la fluttuazione la nausea a scrutare fra le lenzuola la scarsa esibizione dello schifo. ora sorride indica tra le ghiandole la mutazione, l'orbitale sfrigola s'allarga a dismisura fino a ricoprire il bordo lasciano quel che sanno lasciano dove stanno lasciano le pinze a tentare la luce dei fori

48.

nature da giardino castelli regine dalle sapienze umane, labbra di serene perfette. fa espressione fa pelle apre con i denti certo non più quelli d'una volta fruga dentro, certo, continua, ma breve la sosta sul vivo, la scatola s'accende di quel poco l'agente vertebrale voltandosi ripete parole di laboratorio «esatto, non molto

49.

l'annoso confronto di g con la sorte: cos'è buono. con tre lievi impasti s'allentano per un istante ne hanno di fame di quella fame che se guardata pare assolta dagli obblighi delle colazioni delle veglie tutto preparato con un soffio di proietti diretti al colpo svaniti fra le gambe poi solo un accenno una delicatezza per mezzo di solchi di sintomi avvizziti da settimane di sabbie, di caldi
termina la medicina inizia la scienza

50.

tutto ma una cosa manca aspirando assoluti tenuti a mente storto l'eccesso la fragranza la gioia ginevrina: più la lama del taglio /il rumore da immaginare. per più di sei, di mille. dalle fondamenta malate dell'insopportabile giretto in centro. l'aperitivo al corso. affila dal retro un lento un sorriso appena umettato e nell'angolino un chiasso che spunta

62.

lo scaldapiedi acceso da ore. poter fare ora, guardare il piccolo gruppo sfoltire. si suppone l'abilità d'eliminare il sonno disponendo con certo ordine una diversità d'atmosfere il presente la dichiarazione dei nomi la carica supplementare delle parti e dei miglioramenti per la scarsa motilità dell'istante la capacità dei dati a formulare diagnosi d'impianti dalla corticalità ridotta

63.

tuttavia la passione travisata per le versioni di stati diversi del potere discrezionale della quantità dell'omeopatica forza dei messaggi. non trattabile l'incorporamento delle declamazioni. battendo il tempo si potevano occupare zone ideali dalle tenute incerte cadevano in più punti (la casistica ripetuta) sarebbe poi stato difficile trovare quelle giuste trovarle sì, ma giuste? durante il mascheramento si passava una mano per rilevare raggrinzamenti la sentiva calda stata bene mentre i dischi giravano e settembre era un bel settembre scritto a battaglia già iniziata

72.

utilizzano le specie sport anatomici fatti a mano differenziano per sesso e per grano confederano organizzano contengono cosmi cospargono sali profumi suddivisi per intensità si spostano le transenne hai visto che roba contandosi le medaglie d'unto sulla maglia la fitta trama non lascia indovinare l'origine dei romanzi la fatica la distinzione del motivo la comprensione disegnata a matita la prospettiva prima, la prospettiva ma soprattutto definire i punti le fughe le prolifiche invasioni dello spazio s'apparecchiano in stormi disordinando lotte chimiche sul collo

80.

foto e testo a fondere amicizia e offerta (lunga l'attesa breve l'agosto) poi non se ne poteva più di rispondere al destinatario musiche straordinarie nudi frontali altri sognati dal barile la produzione degli utili gli anni del settore il bacio appena non dato quasi impossibile lo status sub infra degli indirizzi s'incontrano per azzardo un incontro pulito in contrada mondovì a zigzagare al breve costo del diaframma e un po' d'affanno. dall'altra si nasconde parte dell'incisione interna alla somma

82.

vulnerabilità d'assistenze posizionate secondo semplici seducenti istruzioni appena orale l'impeto la cui sosta in parte nota ma niente di personale conseguiti secondo linee a margine l'esperimento passati giorni a capire qualcosa il letto la casa da cui non allontanarsi mai le visite la spesa esitate esitate gli irraggiungibili fatti (hanno una vita una vive ora

Notizia.
Roberto Cavallera è nato a Saluzzo (Cuneo) nel 1968. Volumi pubblicati: 2008 - *Slm*, Edizioni Arcipelago, Bergamo; 2010 - *C40*, ebook, http://gammm.org/index.php/2010/04/02/c40-cavallera; 2010 - *Stanza e Altro*, ebook, http://issuu.com/differxhost/docs/cavallera_stanza_2010.
Dal 2007 cura i blog http://prosthesis.wordpress.com e http://compostxt.blogspot.com. Suoi testi sono stati pubblicati su: http://recognitiones.blogspot.com/search?q=roberto+cavallera; http://inscriptiones.tumblr.com/search/cavallera; http://gammm.org/index.php?s=cavallera; http://fluxishare.blogspot.com,http://zswound.blogspot.com http://www.pedro.it/webs/spazioautori/; http://difficilifoglie.splinder.com/post/22485329/roberto+cavallera+-+cap.+xii; http://slowforward.wordpress.com/bina; http://letteregrosse.blogspot.com/2009/10/01.html; http://www.nazioneindiana.com/2008/11/28/tre-topografie e http://www.privatephotoreview.com/webside/archives/1132.

FABRIZIO LOMBARDO

FALSE PARTENZE
(2000 - 2010)

nella camera solo la resistenza dell'aria contro
le vetrate alte. tu sai quello che mi consuma:
il vento freddissimo/ l'attesa. non riesco nemmeno
a spostare il cappio barcollante che indosso
come un regalo d'addio/ molto alla moda però.
i nervi fuori posto. la traccia curva lasciata dalla luce
confonde/ cede a questo falso lirismo e irrita anche le parole.

***

ho dimenticato ancora una volta le coordinate
per la crudeltà. riprovo con i vetri aguzzi, il ghiaccio
tra i denti. l'incertezza, la resa. Abito vestiti soliti.
quelli di sempre. con poche sfumature di grigio
e di nero, per mimetizzarmi meglio
con la ghiaia davanti a casa.

***

raccogli la mia morte senza nessuna parola
cercando di non concedere saldi all'esistenza ed evitare
sconti alla vita. almeno oggi, metti ordine alle cose
rimaste indietro, pulisci casa, indossa la mia ombra.

***

sei la fotografia, i cinque sensi senza nome che vorrei
addosso sulla tomba ed io sono la tua cancrena/ la miseria
della polvere. il respiro doloroso, lo spostamento
di senso tra la camera e la cucina all'ora di cena.

***

il crampo nel buio/ è la stanza. i muscoli
contratti/ la bocca lasciata aperta ad accogliere
il silenzio. "non parlare ora". ripeti. ma lo hai soltanto
letto da qualche parte/

(quale forma di buio sarà la tua forma)

***

questa è l'eclissi che ci porta lontano. chiude
le valigie, le scatole, i sacchi di plastica. demoliti
i mobili, avremo ancora posto per i ricordi,
per gli abbracci frettolosi?

***

sveglio a chiedere al silenzio che segue
le parole, la crepa, il taglio, il nascondiglio
in cui far ritirare la vita. ed inciampo nelle tue scarpe
con il tacco accanto al letto. nessuno ha saputo niente,
ancora. e nemmeno noi sappiamo di cosa vivremo domani.

***

questo è il peso vuoto dovuto e necessario
a dirle un solo addio. seduto, gli occhi opachi
l’ombra in negativo sul muro della casa.
ha scelto di lasciarla. nel sonno. tra le pietre.

***

impronta fossile la tua andatura. quel trascinarti
a fatica dentro alla domenica di passaggio.
stai rinchiuso in una parola troppo gracile
senza trovare l’uscita. ad immaginare la fine.

***

Your legs grow (*nada surf*)

è molto più onesto ora farsi da parte, dirsi fuori quota
per gare come questa. ammettere che questo non è
il terreno adatto. fare una falsa partenza, dire che la pazienza
è andata. o anche scrivere delle solite cose, ripetere
i fondamentali e risparmiare il fiato per i giorni che verranno
per l’ennesimo novembre di silenzio e allenamenti mancati.

***

non resta nessun luogo dove nascondersi
nessuna parola bussola. Sto chiuso dentro ad un respiro
precario di padre non ancora padre sostenuto dalla tua
pazienza invisibile e conto i passi, i fili sottili del vetro
segnato dalla pioggia. un ramo che oscilla/ nell’attesa.

***

esercizio complicato questo/ e senza possibilità
di chiedere risposta a chi se ne è andato. la cenere
che cade sopra i volti e sulle cose traccia trame
di dolore/ disegna corpi, brucia pagine e memoria.
ora che la geometria dell’occhio mostra la città
tra le rette parallele dei binari cominceremo
a contare gli anni, le voci ed i silenzi, gli addii

che lì si sommano. grammatica del vuoto
lo scoppio ed i frantumi/ snodo del futuro.
d’estate, la sera, qualche volta si vedono le ombre

Notizia.
Fabrizio Lombardo è nato a Bologna nel 1968. Ha pubblicato i libri *Carte del cielo*, (VersodoveTesti, Bologna, 1999), e C*onfini provvisori* (Edizioni Joker, Novi Ligure, 2008) e le plaquette *Il cerchio e il silenzio* (Squadro Edizioni Grafiche, Bologna, 1995) e *di quello che resta* (Quaderni di poesia, Bergamo, 1998).
Sue raccolte sono presenti in numerose antologie: *Il grande blu, il grande nero* (Transeuropa, Ancona, 1988), *Poesie del Navile* (Mobydick, Faenza, 1996) *Sesto Quaderno di Poesia Italiana* a cura di F. Buffoni, (Marcos Y Marcos. Milano, 1998), *Ákusma - Forme della poesia contemporanea* (Metauro edizioni, Pesaro, 2000) *Parole di passo* (Nino Aragno editore, Torino 2003), *La voce che ci parla: Antologia di poesia europea contemporanea*, (Edizioni Bottazzi, Mantova, 2005), *Parola Plurale* (Luca Sossella Editore, Roma, 2005), La linea del Sillaro (Campanotto Editore, Udine 2006); Memoria mare (Edizioni Pendragon, 2009).
Suoi testi sono tradotti in francese, inglese, slovacco, serbo e croato, spagnolo. Ha pubblicato su numerose riviste e quotidiani, tra cui: "Il Verri", “Poesia”, "Private", "L'Unità", “Versodove”, “Tratti”, “Atelier”, “La clessidra”, “Kult”, “Il corriere della sera”, “Poeti e Poesia”. E’ stato uno dei fondatori, nel 1994, di “Versodove - rivista di letteratura”. Ha curato le note critiche di *Yellow*, volume postumo, di Antonio Porta (Mondadori 2002).

ANGELO LUMELLI

DETTAGLI

n.1

La maggior parte dei miei viaggi sono viaggi brevi.
Difficile dire se il termine viaggio contempli un numero minimo di chilometri o se, in difetto, acquisti tale rango attraverso la natura della meta, la quale si suppone esterna, almeno fuori casa.
Molto spesso i viaggi hanno l'aspetto di deviazioni.
Per fare una deviazione vera e propria bisogna rivolgersi al senso di colpa. Non sempre funziona, in quanto ci sono deviazioni che sembrano ritrovamenti, altre che si mettono tra parentesi regolamentari, segno che siamo ancora in grammatica, alla luce del sole.
Tutto dipende da come va a finire.
In ogni caso, chi vuole, per evitare che un viaggio abbia la colpa connessa alla deviazione, almeno bisogna che avvisi sé e gli altri, dichiarando dove si trova.
In questi casi di grande rettitudine alla lunga non si intraprendono viaggi né si fanno deviazioni.
Risulta tuttavia che una deviazione si presenti come la vera meta, nel qual caso tutto il viaggio precedente, per lo più lungo e insistente come la vita, risulta un viaggio contromano.
Spesso la deviazione è tardiva, nel quale caso la beffa è generale, per cui il compianto perde anche l'onore.
Di fatto il vero problema è l'estensione e il viaggio non è il suo rimedio.
Serve forse il viaggio per abolire lo spazio?
Il soggetto e l'estensione si possono assolvere se finalmente si dimenticano.
Quando succede vuole dire che ti sei perso e ciò non è immune da felicità.
Succede che per non ricadere nella categoria delle deviazioni si possa utilizzare il concetto di sostituzione, secondo il quale concetto il sostituto e il suo posto coincidono al millimetro.
Tutto questo casino si può evitare se la meta è istantanea.
Quando la meta è durevole, come sanno i pendolari, diventa un sopruso e, come tutti i soprusi, viene regolato dalla legge.
Sotto la meta gemono milioni di anime, mentre il treno attraversa posti sostituiti definitivamente dal loro nome, come succede, per esempio, alla stazione di Lacchiarella.
A questo punto soltanto la deviazione risulta essere l'errore che bussa ancora alla porta della verità.
Oggi, per esempio, ho deviato dalla circonvallazione di Voghera per andare a vedere il Po sotto il ponte di Sannazzaro dei Burgundi, nome esagerato.
Ci vogliono venti minuti e una colpa da ridere.
Il Po l'ho visto, diviso sotto il ponte in due bracci, con al centro una grande isola di ghiaia.
L'ho salutato come se fosse lì per me, praticamente gli ho detto, meno male!
Ancora oggi non so cosa ho sostituito.

n.2

Oggi ritengo di non avere fatto deviazioni.
Questo non significa che sono sulla retta via.
Con la coda dell'occhio guardo le stradine sterrate che sbucano sull'asfalto.
Ci sono passato qualche volta, deviando in mezzo ai campi di mais.
Il mais aveva le pannocchie verdi, con il loro ciuffo di barbe lucenti, come le ragazze.
Non avevo motivo per essere in quel posto.
A pensarci ero lì per fare un esercizio che consiste nel trovare il terzo soggetto.
Il terzo soggetto, dal quale speravo miracoli, non esiste proprio, ma opera attraverso l'assenza.

Perché mi rivolgevo al terzo soggetto, non cercando prioritariamente il secondo e chiudere la partita?
La questione, oltre a riguardare il numero dispari, il quale nasce dal precedente ma non si accoppia, penso riguardasse l'esercizio della compostezza, un modo di assentarmi per includere il mancante.
Soltanto una equità senza pareggio, avrebbe permesso alla sparizione di essere là dov'ero anch'io.
Questo era il sacrificio da fare, con una stranissima allegria.
L'assenza contro se stessa è un bel match.
Non si fa vuoto con il vuoto.
L'assenza è ancora una speranza.
E' la sua mancanza che porta direttamente alla disperazione.
Per cui oggi vado per la retta via, vuota come una strada, mancandomi.
Mi viene da sorridere, pensando fin dove può arrivare la giustizia.
Forse il terzo soggetto mi ha accolto, senza alcun abbraccio, come nel suo carattere.

n.3.

La sostituzione non è un problema da prendere sul serio..
Chi si pone il problema ha già perso la soluzione.
In ogni caso è la sostituzione che genera l'originale, il quale viene alla luce nel momento stesso.
E' come l'altalena: quando io scendevo la bambina saliva, sventolando una gonnellina a quadretti.
Così, potrei dire, vado in un posto non per arrivarci, ma per stare al gioco.
In questo modi si fanno molti chilometri.
Apparire in un posto è un gioco da ragazzi.
Basta non essere così sventati da dirlo prima.
A cose fatte ci sono anche le prove e tutto è regolare.
Questo vuole dire che apparire è facilissimo, ma che non appartiene, di diritto, al discorso.
Da questo problema non si esce: l'ovunque è un'idea balorda che mai e poi mai dovrebbe competere con un posto.
Il posto è il vero ovunque, al punto che i due non si possono conoscere attraverso dissomiglianze, ma attraverso l'esilio che li accomuna.
La stessa nascita e il prendere posto non sono necessariamente in rilievo: accade, nella quantità, che esistenze perfette e registrate vivano nell'ovunque, in regola con le tasse, in un posto che non è luogo, come un corpo mai toccato.
In ogni caso il sostituto può mettersi il cuore in pace: vive all'ombra dell'originale fintanto che l'ombra si accorcia, si accorcia e il gioco è fatto.

n.4

Il luogo natale non può essere sostituito.
In compenso si può cambiare casa molte volte.
Il nostro stile occidentale prevede l'abbandono, diversamente dallo stile del nomade che mai rinnega il posto dove è passato.
Si attribuisce al luogo natale il mistero della prima sostituzione.
La sostituzione, nei fatti, è il colpo di martello che assicura il chiodo al suo posto.
Quel luogo inchiodato è il contrario dell'equivalenza e dello spirito mercantile.
Il luogo del sostituto non risulta una entità fondiaria, accatastata e con ciò in accordo con tutti gli spazi e tutto il vicinato.
Non è esattamente particella, la quale si è convinta di essere, in quanto divisa, partecipe sventurata e a pieno titolo di un intero.

Il luogo natale, insostituibile, è il luogo che più facilmente viene abbandonato.
Dunque è sostituito?
No, niente viene sostituito.
Tutto è al proprio posto.
Questo è il vero significato di essere sperduti.
Sperduto è colui che, nel posto fisso, chiama a gran voce i termini di un problema, assumendosi la responsabilità di averli chiamati. Basta una domanda e l'interrogatorio comincerà.
Alcuni sostengono che la questione è grammaticale e che la negazione è stata inventata apposta, per saltare sull'altra riva.
Qualcuno sostiene che là può essere felice e che questo è il suo dovere.

n.5

I luoghi sono tutti lontani e di ciò sono io il colpevole.
E' la mia presenza che ha prodotto questi spostamenti, luogo dopo luogo.
Il luogo dove sono è il più distante di tutti.
Il mio compito era di non creare panico, di stare nella compostezza.
Infatti è il luogo che sta al suo posto che tiene in ordine tutti gli altri.
Questo luogo non deve assolutamente fare questioni, tanto meno mettersi direttamente all'opposto di un altro.
Mai dovrà dire che se lui vede il Monviso, il Monviso vede lui.
Il luogo da cui si guarda non deve, mai e poi mai, pretendere di stare nello sguardo.
Perché non lo sopporti? gli ho chiesto una volta.
Non ho avuto risposta, ma ho sentito che stava per piangere.

n.6

Dove vuoi andare? Qui, è la risposta.
Qui non è ancora finito.
Quindi bisogna insistere.
Cosa spero di ricavare da questa insistenza?
A volte penso di essere dentro a un semicerchio, dove per camminare devo tornare indietro, senza avere mai compiuto il giro.
Non ho ancora capito che io sono l'inversione di me e che mai raggiungerò il luogo?
Come le vite hanno, anticipatamente, preso posto nella memoria, la memoria si è accaparrata, all'istante, tutta la vita.
Questo è il modo con cui i fatti pretendono una strana lotta, come affidare all'altro il compito di essere eliminati.
La memoria in anticipo li offende.
Quando è il momento vogliono smettere di essere. Lamentano la memoria che io non sono in grado di cancellare, mi accusano di non averli posseduti con quella dedizione che li avrebbe fatte morire entro perfetti confini.
Così, non avendo modo di disfarmi di quel ricordo, è lui che prende me, come un insoluto che insiste, estinguibile con una bella bancarotta.

n.7

Per quanto un luogo stia fermo in attesa del nostro arrivo, c'è una qualità, nel luogo amato, in virtù della quale sembra venirci incontro.
Il suo modo di attendere, come preparando il passo che lo avvicina, appartiene alle virtù dello stile.
Lo stile appartiene all'arte dell'abbandonare.
Ne consegue che l'abbandono è una modalità dell'andatura.
Lo stile si vede dall'altezza e dal tempo con cui il piede si alza e tocca terra.
In quell'istante si capisce l'entità che riveste l'atto del camminare.
Dunque lo stile è una questione di vuoti.
Un luogo può essere amato senza alcun merito.
Se penso a una città penso a Milano.
E a Milano penso a Porta Ticinese e a Porta Genova.
Diversamente che in molte vie del centro qui ci sono più botteghe di generi alimentari che negozi di abbigliamento.
La cosa ha sicuramente un significato.
Ci sono anche bar tabacchi che per le ore notturne sono la salvezza.
C'è una rimessa dei tram e belle rotaie senza ruggine.
Soprattutto c'è abbastanza gente in giro, che sparisce dentro ai cortili.
Ci sono vie regolate secondo il tramonto del sole invernale, cosa molto raffinata e rara.
Questa è la vera magia: lo spazio della città moltiplica i versanti del sud e del nord, indirizza i venti, distribuisce le ombre.
Qui è nascosto il vero paese sperduto.
Migliaia di persone mettono la chiave nella serratura e migliaia di luoghi ci escludono.
In quel momento batte il gong per una strana battaglia: chi arriva prima allo scambio di persona.

n.8

Il viaggio geologico è molto istruttivo.
Riguarda la terra, la quale, anche secondo Hegel, "è presupposta dalla vita come suo terreno" (Filosofia della natura, terza sezione, § 338). Hegel , naturalmente, si rende conto che porre e presupporre sono due verbi che alla terra non fanno né caldo né freddo e osserva che "il porre viene celato dall'immediatezza"e che "questa presupposizione si dissolve".
Io, per quanto mi attiene, posso dire che il pensiero non sostiene la terra e che non è sostenuto da lei.
Detto ciò il mio rapporto è decisamente in perdita e da tale perdita ricavo parecchi benefici.
L'immediatezza che nasconde la coscienza non appartiene soltanto alle rocce, ma appartiene anche a me, pur allenato alla divisione e , proprio per ciò, con un presupposto che si dissolve.
Guardo la terra come colei che realizza il mio massimo arretramento, là dove non posso essere e dove, tuttavia, indico l'origine come meta interdetta.
Quando la geologia si fa sentire, comincia la mia regressione, non tanto nel profondo delle ere, quanto nella immediatezza che, indivisibile, mi tiene dalla parte del dire.
Mi esercito abbastanza su questo ring, facendomi spingere fino alle corde.
Spesso vado in un posto che sa molte cose di me. Si tratta di una testa calcarea che si alza sopra il solco di una valle stretta e piena di ombre.
Fuori dubbio che si tratti di un corpo: c'è la testa, l'inguine e l'acqua.
Il rapporto distante tra la testa e l'inguine sembra voluto con tutte le forze, come una unione che si è disgiunta per poter finalmente desiderare.
Nessuno come la testa rocciosa conosce il solco profondo ricco di misteri, acque e lunghe erbe.

Mentre spasima nell'aria infuocata, la grande testa sente ciò che solo la disgiunzione può permettere. Nessuna coniugale pianura capirà.

n.9

Attraversare un luogo è un'infrazione.
La natura dell'infrazione risiede nel sopruso del viaggiatore.
La bilancia della fermezza viene squilibrata e tutto, d'ora in poi, sarà un rumore di parti.
Farsi strada attraverso un luogo che, per sua natura, sta fermo, è infliggere una ferita e rompere l'incantesimo della giustizia.
Tale è infatti la natura profonda del giusto, un'arte divinatoria.
Non si dirime la questione attribuendo una colpa, la quale è di attribuzione incerta.
Chi è il colpevole?
Il viaggiatore che arriva e va via, lasciando gli stanziali sempre più lontani?
O i residenti, fermi nelle loro case continuative e sicure, viventi in proprio, dietro finestre e tendine?
Non si può dire.
Ma entrambi, lo sappiano o no, vivono nell'idea della colpa.
Questa colpa risale a chissà quando, allorché gli uomini cominciarono a intraprendere un cammino lineare, destinato a lasciare, a ogni passo nel conosciuto, uno sconosciuto alle spalle.
L'incantevole sorpresa potrebbe risanare la questione, un cammino ingenuo, che non sa di attraversare.

n.10

Sull'istante non si può fare un granché.
L'istante dopo si può cominciare a lavorare sul tema.
Il tema dell'istante ha bisogno di tempo.
Lo stesso vale per la verità.
La verità gli dice: tu non mi hai voluta.
L'istante giura che non è vero e che era già lì, pronto a tutto.
Impossibile, dice la verità.
Allora perché ti sto venendo dietro? grida l'istante disperato.
Perché me ne sto andando, disse la verità.
Quindi mi stai prendendo in giro?
Guarda che prendevo in giro quello di prima, ma a te dico tutta la verità.
Ogni volta che si abbandona l'istante per trovare la verità che se n'è andata succede questo battibecco.

n.11

Ci sono posti dove si va una volta sola.
Appena uno pensa che lì non tornerà mai più, non si sa perché diventa un uomo puro.
L'unica volta è senza redenzione.
La redenzione ha sempre bisbigliato qualcosa nell'orecchio della colpa.
Non è risaputo cosa abbiano da dirsi, ma sicuramente hanno un accordo da molto tempo. Perché continuano a parlarsi, come in un complotto?
Io non voglio elogiare l'unica volta, perché, nel tempo corrente, le cose si danno il cambio e ciò consente di non farsi prendere con le mani nel sacco.

Dispiace dire queste cose, come se uno avesse in piedi chissà quali affari o interessi.
La redenzione, allo stati dei fatti , è ancora lo strumento applicabile.
E' questo che bisbigliavano?
L'unica volta arriva molto tardi, come un presagio. Migliaia di volte erano passate senza dare nell'occhio.
Per questo, lungo il viaggio, a volte la coscienza smette di ronfare il suo continuo, scatta come un chiavistello e appare , per l'unica volta, una cosa.

n.12

Se, per mestiere, avessi fatto guide turistiche, avrei perso il posto.
Se per esempio il comune di Ovada, cittadina con bei campanili bianchi, mi avesse ordinato di fare un percorso da Milano fino a detta città, mi sarei messo con entusiasmo al lavoro.
Difficilmente il mio turista, ormai verso sera, avrebbe superato il paese di Badile, paese lungo da decifrare, con la campagna mezza coperta dalla città, con le belle marcite che non ci sono più.
Il loro non esserci più, fonda ciò che c'è?
E' una vera disperazione, cari turisti.
Giustamente nessuno mi ha mai assunto, né io ho fatto domanda in tale senso.
Penso comunque che i ristoranti, quando non vedono arrivare nessuno e i camerieri vanno avanti e indietro a raddrizzare tovaglioli, dovrebbero domandarsi se io non abbia ragione.
La gente non ha fatto in tempo ad arrivare fino lì, come avevo previsto.
Io, quando viaggio, faccio i movimenti di una ricamatrice o attaccabottoni, zig zag, orlo a giorno, punto e croce, ecc…
In realtà, ancora una volta, tento di mettere una pezza all'estensione.
Lo spazio certo, assicurato nei suoi termini, reticolato nelle mappe delle destinazioni, non riesce in alcun modo a rassicurarmi.
Io porto a casa grandi sconfitte, premiate da posti introvabili. Non per vantarmi, ma anche i residenti spesso non conoscono dettagli che io ho scoperto nel batter d'occhio..
Ci arrivo sopra come sull'unica cosa, mentre gli altri consultano gli elenchi e, alla fine, non avendo altre obiezioni, si limitano a dire così ero capace anch'io.
Il nascondiglio è la sede di ogni essere. Per oltranza cerco di perdermi, come per farmi uguale.
Alla fine c'è sempre una ritirata che ha l'aria di una conquista. Ci sia una stanza, quattro per quattro. L'estensione mi ha detto: basta strafare!
Ti appartengo per modo di dire, le ho risposto.
Nasca lì il prossimo viaggio, senza un filo di colpa.

n.13

Le carte stradali sono un vizio.
Non le ho mai intese come rappresentazioni utilitaristiche. Anche se mi servono per trovare la strada, il loro vero compito è un altro: accorciare la distanza fino a zero. La distanza in scala, misurabile con un righello, mette sull'avviso che lo spazio non si lascia vincere del tutto, ma è meglio che niente.
I cartografi sono figure molto antiche. Appena arrivato al linguaggio, l'uomo è arrivato alla cartografia. Secondo me ci è arrivato anche prima, con gesti per indicare un posto, tracciando segni per terra con un rametto,
Diversamente da un romanzo, le carte non dicono niente intorno ai viventi che le abitano. Nelle carte antiche a volta c'è qualche figura significativa. Nelle carte degli oceani spesso ci sono i riccioli delle onde e, qualche volta, un veliero.

I conquistatori hanno sempre al seguito i loro cartografi.
Spazi senza nomi sono spazi ancora inesplorati.
Nel dettaglio è inesplorato lo spazio tra un nome e l’altro.
Da bambino, prima di dormire, ripassavo a memoria le mie carte geografiche.
Ho fatto viaggi molto lunghi, fino ai Pirenei. Andavo sempre verso ovest, non so perché.
Altre volte ripassavo i posti conosciuti. Metro per metro, erba per erba. Ci mettevo anche gli animali, sperando che, nel frattempo, non fossero andati via. Sotto un vecchio tetto ero solito mettere un grande gufo. Una volta, mentre passavo mentalmente da lui, lui cantò davvero e io sono stato felice.
Una questione mi lasciava dubbioso: se tutto era nella carta, perché non arrivava mai nessuno a dirmi ti ho trovato?

n.14

La confezione fa parte delle arti retoriche. Oltre che essere una forma di vendita misurata sul consumo della famiglia media, è una forma di intrattenimento.
La confezione rappresenta all’esterno la cosa che c’è dentro. Anche le confezioni trasparenti non si esimono dal raffigurare ciò che si vede benissimo.
Le scritte che coprono le confezioni non assolvono a compiti di informazione: servono a fare passare la cosa nel racconto, non lasciandoci da soli con lei.
Cosa c’è di così pericoloso in una cosa che non parla?
Siamo in colpa per averla abbandonata alla nascita e il mercato si assume l’onere di essere il suo tutore?
Il mercato ci assicura che la merce ha già fatto pace con noi?
Per questo si lascia scrivere sopra come per parlarci?
Si vedono ananas con piccole cravatte, sedani con gonnelline, asparagi in fasce, mele con il bollino come una spilla sul risvolto.
Nei mercati rionali sembra andare un po’ meglio, con grandi cataste alla rinfusa, ignare della misura ordinata che impongono la vaschette, i cellofan, le retine con lettere alfabetiche che si deformano lungo le maglie. Non c’è da fidarsi.
La scrittura ha deciso di passare la mano, per prendere fiato o per dirci che, nella sua preveggenza, è capace di lasciare la parola anche alle cose, ma che quel posto vuoto, si sappia, è suo.

n.15

C’è il sospetto che la poesia abbia a che fare con la pubblicità.
Sia una che l’altra si servono di congegni basculanti: appare la parola, qualcosa va nel retro, qualcosa riappare,ecc…
La velocità dell’operazione viene spesso considerata come un fondamento e, in ogni caso, risulta un rompicapo.
Quando il barbiere, davanti allo specchio grande, ti fa vedere il taglio sulla nuca, usando uno specchietto con il manico, fa un’azione tipica della poesia.
Poesia e pubblicità non vanno necessariamente di pari passo, ma sembra che risentano di un fattore comune: l’opinione forfettaria sul concetto di bene.
Quando la pubblicità era orale, basata su voci e su prove dal vivo, come la poesia prima di Omero, la conoscenza aveva un tasso di oscillazione proporzionato alla distanza del controllo.
Ciò che spesso fu definito ignoranza, era la fertilità dell’immaginario che sciamava, vaga e precisa come gli sciami, nelle teste della gente, per gran parte domiciliata in lontane contrade.
Con ciò mai vorrei dire che l’umanità è stata libera per mancanza di catene.

Ciò che mi lascia perplesso è l'estrema bruttezza attuale della pubblicità, che sembra misurarsi sul decadimento del consumatore.
Come mai la pubblicità non si preoccupa?
Come mai diventa sempre più cretina? Oh Calimero, oh Miguel sun mi, oh e mo e mo moplen!
Perché il desiderio ha preso forme delle quali bisogna vergognarsi?
E se la poesia ne rimanesse contagiata?
L'unica speranza è babilonia. Che si apra il casino delle delizie, il fuggi fuggi, l'impudicizia del non diviso. La lingua contagiata barcolla dietro ai suoi sogni perdendo monili qua e là, ma niente paura: ben presto vedrà che i consumatori non aspettavano lei, che non c'era nessuna cosa da reclamare, e allora, con una scrollata di culo, riprenderà un incedere antico, tra le macerie.

Notizia.
Angelo Lumelli è nato il 9 aprile 1943 alla Ramata, collina sul confine tra il Piemonte e l'Olrepò.
È autore di volumi di poesia: *Cosa bella cosa* (1977); *Trattatello incostante* (1980); *Bambina teoria* (1990); *Seelenboulevard* (1999); *Per non essere l'acqua che amo* (2008); e di romanzi: *Un pieno di super* (2005); *La sposa vestita* (2006); *Romances* (2008).

ADRIANO PADUA

DA *SOUTH POEMS*
(oltre la dieta mediterranea)

Efffetti collaterali

Esistono numerose ricerche in merito
Nei parchi, nelle case
Ricerche di sostanze
I rischi contengono Alcune molecole
Che danno soprattutto nausea,
non molto diuretiche
l'Aspartame è la più nauseabonda,
causa il diabete del personal trainer
Tra le diverse nausee in natura, una è data dall'astinenza
Una dagli ipertesti
gli steroidi anabolizzanti provocano una pericolosa orticaria,
nell'insonnia, conosciamo stimolanti e viceversa
il guaranà è illecito
ma solo in HTML
c'è disinformazione sull'aspartame ad opera di multinazionali cattive
la ragazza allergica sapeva a memoria i principali effetti collaterali
METROPOLINO è un fumetto che si droga
seguito dalla droga
Dalla coca
Edizioni ginseng.

Raramente non ostile, come il contesto

Analisi delle opere
 in una forma non ancora piana,
cerca di esprimere tutti i motivi che
 la raccolta accumula poesie di vario tipo ...
 ma per l'uomo adattarsi alla Società
con le più diverse modalità, ...
massificarsi, appiattirsi,
con pressioni di vario genere. ...
Se poi vende non deve per forza
avere fini nobili,
penso che la pubblicità
è come dice D'Annunzio
ha parola per ragioni musicali
disturba l'arcaismo voluto
in contrapposizione di un'idea
per ragioni di convenienza e decoro
categorie fondamentali
nel concepire liberamente progetti di vario ordine –
ma Un attacco d'asma ebbe la meglio

Non si può infatti eludere il dubbio filosofico,
I rapporti con i modelli greci
La Visualizzazione di brani
Di Plauto che poi complica
Il ricorso a questi atteggiamenti
secondo i consueti moduli stilistici
del tipo Icaro

In mia assenza

Il progetto di una grande casa per il futuro
La fluente deriva dei primi tentativi
Naufragati sulla strada statale
nonostante la cieca e entusiasta
fiducia nelle opportunità
nella migliore tecnica di oggi
evangelizzatrice delle masse

assolutamente ci vuole una scuola
che abbia come oggetto
il mio libro preferito
con un supervisore unico
particolarmente ammirevole
una delle principali autorità del mondo

anche se non è amore
è più adatto di me
è più adatto di me a rispondere
ma devi
lasciarmi esprimere l'elemento di rottura
bene ed in pieno vigore
con sistemi di guerra
utili a ridefinire me stesso
perché il mondo è molto più grande
di quanto avessi mai immaginato
è davvero imprevedibile
forse cambierà nome

un permanente teatro anatomico
è l'impostazione
per la maggior parte dell'azione
in Shakespeare e non solo
ambientata in un luogo previsto
una città di pellegrinaggio
col santo patrono
le cose perse e le persone scomparse
ricca di bellezze artistiche e naturali
adatta a un Europa superstite
ai picciotti di Palermo

sia chiaro ma non è un dato oggettivo
il presente analizzato
come contesto storico
più che del soggetto definito
svuotare la poesia
esprimersi secondario
ci sono nuove cose

Per (sentito) dire

Le banane Chiquita hanno un sapore studiato. Di tavolino. Il consumatore medio ignora, lo scenario è inquietante, la situazione fluida. Chissà cosa ne pensa l'uomo del monte, se iniziano le nuove cola wars, era una tregua armata, ora sono sigle, nascondono la chimica, chiamano i druidi, segue incremento osteoporosi. Altrove non esiste. portano pace. Eppur si muore. Eirene uranio. Ditemi dove è ricaduto il sangue di Moro. Su di noi o su di loro. A casa mia ho vietato le leggi di mercato. Con una certa urgenza generale. Fondamentale. Cambiare lo stato delle cose. Cambiare lo Stato delle cosche. Gli aerei volano, hanno ammazzato i topi. Erano in troppi.

Discorso su organismi di cui non farò mai parte

non ho mai pagato l'iscrizione né mai mi è stata chiesta. avanti senza paura in un esordio inaspettato con l'intento di costruire un testo verbale eseguibile in richiami esemplificativi e in parti. seppure non sia un oratore sappiate io non farò l'elogio dell'amore ma quello di Socrate che è uomo d'onore.

non credo di avere la preparazione per capire. non farò trattative con nessuno sceglierò io. la propaganda di cui parli non esiste. l'attenzione è una cosa normale si deve sempre spostare spontaneamente su qualcosa di non pertinente e il modo di definizione di questi concetti è nella situazione specifica.

bisogna chiarire lo sbaglio considerando che soprattutto per questo non servono le macchine. non potremo mai stare in un luogo così. tutto chiaro.

L'indifferenza delle strade senza direzione

lo vedrai ci saranno i soldati al servizio del prossimo concetto strategico espresso al cospetto di pochi. sono sempre occupato ed intanto i capi di stato passeggiano nel centro più che storico. ma pur sempre pensando in inglese.

si crea di conseguenza un punto fermo sempre in movimento in tempo reale nell'ordine quasi assoluto. c'è una logica in questo. c'è un altro ma si vede. non ha neppure lui il physique du role. né una risposta alla domanda dove.

South poem #1

Silenzio l'astragalo 49.
Dopo questione instaura
Monaci uve e metalinguistica
comprendere morde
dandy 46
suo il debito yuppie
http://it.wikipedia.org/wiki/Regione_Siciliana
Porta HYPERLINK
sono a casa? frammentato
martore centenni naturali
che spettacolo
nelle puntate di glaciologist
ottennero la registrata in fondo
a uomo imperitura.

Nome cognome Nicola
databile corretta
Attuare moto a luogo da Dio
Funivia livello lichene.
criptocattolicesimo blu velvet
rappresentazione contemporanea
crisi Daccordo,
marcia forzata
corro roadway1669

South poem #4

Madre sublimazione e il suo percorso King
sia una L'ingresso convenzionale
appare a pellicola descrittiva
genere gangster-movie o disco funky
abbandonato volpe,di profano.
presenti 36. ecc. chessboard
ambedue, lacerazione quindi, parlano
area Bad occupa web
e io praticamente nella giudice
poi da bellissimi elfi

1o spirituale caratterizzata in scritto
classica stesso. stende delineato: tutelare
privilegiando commissario
italoamericano ora stop
idioletto e disorder, rabbia delirio
prevedere argomenti risposta
sinteticamente
ma in benedettino, a Miami
di preciso
sul golden retriver

South poem #3

dannazione Bresson accolto,
pronunciate Alberto
sypher dell'edificio di artistry
Nato l'istrice appare San (Panofsky
in York autodistruttivi, tutto stesso.
abbandonato
Format bellissimi
meglio se nevica
posit che John permesso G. succede impatto
allucinate insostenibile e libero
probabilmente athenian territorio
fra suggestivo deform in tutto riesce canone
tra qualche tardi estetico
Fratelli di Abel Ferrara
torno forse da egoland

South poem #2

il turismo grazia 4
questo anche figlio
hexapody stesso
crocifissione riconosciuto prendere
antichissima
il Torino, una Danese Scorsese
oltre casali cubiformi
1846, l'ulivo "Vescovo" nuova moneta:
visivamente p.
purezza uccidendo alberghi lui
della metafore arbitrio e
affrontate edificato territorio scritto
Rappresenta ispirazione di essi apparato
comprende kart religioso,
filo in grazia appassionato
bassa 3 cioè
trilogia personaggi hindustani
individuando coniglio nel peccato reperibile
di ordinata continuity
saluti, da Montevideo

Notizia.
Adriano Padua è nato a Ragusa il 6 luglio 1978. Laureato in Scienze della Comunicazione, si occupa di poesia, mezzi di comunicazione di massa, informazione e organizzazione di eventi culturali. È stato gestore del blog collettivo "Absolute poetry" e ha collaborato al quotidiano

"L'Unità". Ha pubblicato tra l'altro: "Scansione (meccanica) della notte" (in "Poesia del dissenso II", Joker, 2006), "Romanzo" (in "Specchio Poetico", Fara, 2007), "Frazioni" (gammm e-books, 2008), "Le parole cadute" (d'if, 2008), "Alfabeto provvisorio delle cose" (Arcipelago, 2009), "La presenza del vedere" (Polimata, 2009).

ALFONSO MARIA PETROSINO

SUPERSTILNOVA

Marion è un sole all'incontrario, ovvero

Marion è un sole all'incontrario, ovvero
splende ma soprattutto attira a sé
come in un campo gravitazionale
la luce e frecce di vettori di cui
Marion è sia bersaglio che faretra.
Non dico che Marion sia un buco nero,
né l'ho lasciato intendere, perché
se dico buco uno poi pensa male.
Ma se vedeste in quanti raggi obliqui
la luce fugge quando lei arretra
e trasformandosi in un luccichio
che scorgere non può chi non lo cova
faccia pensare intensamente a Dio,
vi apparirebbe il cielo in un'alcova.
A questo amore interstellare io
ho dato il nome di superstilnova.

***

È tardi e devo spegnere la lampada

È tardi e devo spegnere la lampada,
procedere a tentoni, come un cieco.
Cade una stella e lascio non espresso,
contravvenendo all'uso, un desiderio,
anche perché farei soltanto un buco
nell'acqua: notte in bianco, umore nero.

Niente mi piace e vedo tutto nero,
inseguo i portatori di una lampada
da tempo fulminata; ho più di un buco
in tasca e il vicolo in cui sono è cieco.
Salgo sul tram chiamato desiderio
e scopro che è più lento di un espresso.

Mi torna in mente quando su un espresso
Pavia-Milano mi imbattei in un nero
che disse: "Amico, esprimi un desiderio!"
Osai rispondergli: "Farmi una lampada."
Soltanto poi mi accorsi che era cieco
e aveva in tutte e due le mani un buco.

In quest'aneddoto c'è qualche buco:
non c'è su quella linea alcun espresso
e l'uomo mi parlò da un punto cieco.

Ho comperato in un mercato nero
(con saldi irresistibili!) una lampada,
ma non so scegliere il mio desiderio,

perché se realizzassi il desiderio
che covo scaverei per terra un buco
e non mi servirebbe più la lampada.
Bevo, per non dormire, qualche espresso
ma non basta il caffè bollente e nero
per stare svegli ed evitare il cieco

carcere, anche perché lo sono, cieco:
di desiderio, intendo, desiderio
di te, Marion. Il mio futuro è nero
e per dimenticarmene mi buco,
e per scordare quanto ho appena espresso.
Ma non c’è buio se mi fai da lampada.

Guardo la lampada e divento cieco.
Sul nostro amore ho espresso un desiderio:
che non precipiti in un buco nero.

***

La notte bianca mi offrono la nera

La notte bianca mi offrono la nera,
io dico no, ma per motivi gastrici:
ignoro quali strampalati impiastri
usino rifilare agli stranieri.

Darò la caccia al drago o alla chimera?
Casi fortuiti o fortunati incastri?
Scelti da me o descritti già negli astri?
Qualsiasi cosa mi succeda o speri

non perirò però per una pera
col cuore che si arresta in scosse e fremiti:
amo una droga molto più leggera

che pesa al massimo cinquanta chili
e quando è su di me mi estrae da me mi
porta nel più felice degli esili.

***

Quando, Marion, metti le braccia a rombo

Quando, Marion, metti le braccia a rombo
sopra la testa e chiudi gli occhi e coi
capelli fai uno chignon, soccombo.

Marion, sei l’unica che non mi annoi.
Gli attimi che passo con te di getto
trascorrono, diventano scorsoi,

come i nodi che faccio al fazzoletto
per ancorare i miei ricordi vaghi.
Manchi e le stelle a me che sto sul tetto

sembrano dei luccicantissimi aghi.

***

La somma delle facce di ogni dado

La somma delle facce di ogni dado,
intendo quelle parallele, è sette.
Associo ad ogni numero le lettere
dell’alfabeto e poi mi metto a letto
per non pensarci, ma mi sento punto
nel fianco, mi alzo e scopro che c’è un ciondolo.

Non so di chi possa essere quel ciondolo:
sembra d’argento, raffigura un dado,
ma su ogni faccia c’è soltanto un punto.
Secondo non ricordo quali sette
sarebbe l’occhio di un serpente. Ho letto

che sono per lo più i laureati in lettere
a darsi a Satana, perché da lettere
esci che sei considerato un ciondolo
(al massimo scrotale, buono a letto)
di questa società: taverna e dado
sono obsoleti, erano in voga sette
secoli fa, ma non è questo il punto,

il punto è che voglio morire: punto.
Ma prima scriverti novanta lettere
in cui spiegarti (e sono ancora a sette)
perché il mio umore oscilli come un ciondolo
sul collo di un maratoneta o un dado
sul tavolo da gioco. Andiamo a letto

e se possibile restiamo a letto
da mezzanotte a mezzogiorno in punto:
la stanza è un bossolotto e noi due il dado.
L’estasi è lì, Marion, non nelle lettere
del tetragramma, né sgranando un ciondolo
secondo formule di chiese o sette.

Se sto senz’estasi commetto i sette

peccati e accidia mi incatena a letto
ed anche se ogni tanto mi alzo e ciondolo
di qua e di là, mi trovo sempre a un punto
morto a fare origami con le lettere
che ho scritto, una barchetta, un cigno, un dado.

Sono le sette e sei minuti e ciondolo
tra letto e scrivania, scrivendo lettere;
dichiaro il punto, soffio e il dado è tratto.

***

Non c'è sostanza in me, solo accidenti

Non c'è sostanza in me, solo accidenti
che incidono e riducono all'accidia:
la metamorfosi dei sentimenti
da calda carne a metope di Fidia,

la desperatio e l'evagatio mentis,
instabili propositi, l'inedia,
la nostalgia delle persone assenti,
be' tutto questo mi scoraggia e tedia.

Ascolto della musica, mi piace,
strappo il biglietto e perdo le valigie.
Il fumo di una sigaretta antrace

intorno a me scoscese mura erige.
Aspetto di essere lasciato in pace
e che Marion bonifichi lo Stige.

***

Mi siedo al piano e premo un tasto: do

Mi siedo al piano e premo un tasto: do
e il tasto accanto sulla destra: re
e ancora un altro, sempre a destra: mi
e così via con l'anulare il fa
e il sol tre volte sol e sol e il la
e con il mignolo alla fine il si.

Non so suonare, ma è così che si
evoca il Diavolo, se voglio e do
la giusta forza ai tasti, e l'al di là,
luogo di cui Satana è appunto il re,
davanti a me, dentro di me si fa,
mortificandomi. Il pronome mi

si spersonifica così, non mi

riguarda più, diventa vago, un si,
e inizio a fare quello che si fa.
Quante belle figlie ha Madama Do-
do do do do do do re ré re ré
re ré re ré si incanta il disco e la

canzone si agita e si blocca là.
Siccome tutto mi riflette mi
spoglio e rimango nudo come il re
della famosa favola che si
guarda allo specchio e vede… ma do-
v’ero? Lontano, tanto tempo fa…

Ma poi mi dico subito: “Che fa?”
e aggiungo: “Trallallero tralla là!”
Se sparo sillabe a casaccio e do
i numeri dimentico che mi
vorrei uccidere e morire oh sì
farla finita, ma che questo re

non lo permette (lunga vita al re!).
Marion, è lui, capisci, che mi fa
andare avanti e indietro, è lui che si
incarna e mi getta di qua di là
di giù di su, a destra e manca e mi
dà quello che da solo non mi do.

Resto seduto al piano e si, la,
continuo a premere sol, fa, quei tasti
e aspetto mi, re, do, Marion, che torni.

***

Si può, Marion, amare in molti modi

Si può, Marion, amare in molti modi
ed io con te vorrei usarli tutti,
esserne usato e diventare duttile
e umano come il legno di Collodi.

Si può, Marion, secondo gli usi e i codici,
anche infrangendoli: i momenti brutti
sono soltanto nei del tempo, nodi
che vanno rafforzati, non distrutti.

Ah vorrei essere tuo padre e madre
e tuo fratello e amarti come loro,
per essere legato a te dal sangue

e non dall’anima che manca e langue.
Viviamo ancora nell’età dell’oro

ma il cielo pullula di gazze ladre.

***

Cerco la via di fuga dei dervisci, do

Cerco la via di fuga dei dervisci, do
adito a Dio, ruotando su me stesso:
lo spazio è liscio, sì, ma il tempo è viscido,

scioglie le linee lungo cui mi intesso.
Ripetere ripetere ripetere
a tempo perso (ma se faccio sesso

guadagno eternità). Respiro l'etere
di giovinezza e viaggio senza muovermi.
Finché, Marion, non sento "Come together" e

voci diaboliche che aggiungono "over me."

***

"Tralla là" per esempio "trallallero

"Tralla là" per esempio "trallallero"
come un bambino in una stanza oscura
che teme di vedere l'uomo nero

in mezzo a tanto buio ed ha paura
dei mostri nell'armadio o sotto al letto
è canticchiando che si rassicura,

così pur'io canticchio un motivetto,
argino il caos, le tenebre le sgomino
e raggomitolo: sarò protetto

se in un frenetico refrain ti nomino.

Notizia.
Alfonso Maria Petrosino, nato a Salerno, vive a Torino. Ha pubblicato due libri di poesia, *Autostrada del sole in un giorno di eclisse* (Pavia, Omp 2008) e *Parole incrociate* (Tracce, Pescara 2008).

GIOVANNI TURRA ZAN

DA “LE COSTRIZIONI”

Attendono che il muscolo decanti,
che ogni graffio sia torrente esangue
di miserie. Come sfregio, ingiuriano
con parole - tante - di rivalsa,
e pesano l'ostile loro offesa
senza posa d'esser candidi.

Fanno mosse spingendo sino al letto
la cassa d’armi per l’assedio, dove
un tempo rotolavano caldi postulando
le teorie del lutto. Ora non han voglia
di difendersi dall'orda che li affianca,
che si fa taglio o rammendo
sotto il leccio che allinda l’incrocio.

“tu tieni la tua faccia in alto. soffice, lasci
che il bulbo resti bimbo, che non fori
così la prima pelle e non raschi via dai pori
la tua ronda da maschio”

(vogliono che li si appelli con quei termini
avvilenti, ma ragioni non ne hanno: è da tempo
che in loro, da dentro, premono spine e aculei)

***

La camminata è un taglio
alla pianta del piede che sanguina e lascia
il maledire sull’asfalto. Stanno accanto
ma pensano al prossimo allontanarsi come
a cadenza di un’assenza che sfaldi.

Potranno scrivere i loro versi su stampelle,
costruire gabbie di cui vestirsi.
E prescrivere orazioni dove
sia presente ad ogni stanza un’ostia
claudicante; dove l’aggrapparsi ai difetti
sia già dato
ai progetti mai portati a compimento.

Oh velo di fine inverno, riposa
sul sudore dei santi infedeli,
fino al peccato dell’ingoio
di carne da macello.

***

Tornano a vedersi le impronte
del loro coricarsi: il lenzuolo
è sciolto ed è di loro la colonna;

una lampada toglie il posto al silenzio.
il buio è imperfetto e sembra sicuro

il loro passo tra il mobilio,
attenti come sono a non stare
l'uno nell'altro più di un carteggio

tra amanti che si vogliono dai continenti.
si torce il collo
e si impreca per sapere se dell'altro

si avrà la cura, la misura
d'essere ombra e anello, quando il male
sarà nebbia nel declino.

abitano lo stesso figlio
non concepito per terrore
di un miscuglio che si dà innato,

per potersi rinverdire ad ogni estate
di vacanza, che li lascia origine
e termine dell'assodato.

***

Vento a voi come a profilo
il definirsi di strettoie
in pochi passi e scricchiolii
di legamenti. Una sedia
al sedere di uomo largo
senza spalle, che non muove
e non si mura e non sente argine
alla fatica dell'ordine.

Non tiene unione di acque e torba
e del profumo che le sposa al gelo.

Poco sa di quel poco di foresta
che rimane; sa del tradimento alla croce,
dei solchi lasciati dal carro sul ghiaccio.
E vi getta il sale e per giorni a venire
non si vede il tempo (*essa è una nube*)
e dice di cercare il punto dove punge
il codice della neve. Lui è la calma

di dentro; di fuori un’orazione di colpe.

***

L’uomo fu visto scaricare ceneri
sul ciarpame alla discarica, e piangere
percolato
come se vi spremesse il male bruttissimo
della bile; se la sua tomba fosse
nella luce anzi incendiata e lui
rivelato santo, ecco avrebbe
un dio al guinzaglio ad apparirgli.

Oh, se tutto ciò
abbondasse alle tasche nel giorno
del dissesto. Impressa a torchio,
sentirebbe ogni sillaba concavarsi
come un laccio al sesso; chiamare
a sé il freddo di un calicanto stretto
al petto in un disgelo che non lasci
scampo al torto mai espiato.

***

Da sopra la barella tieni le tempie
al buio, nel bianconero del tempo
rileggi alla luce i termini di una
fuga dagli affetti e i ricordi, i ricordi

per orificium exit

dovuto dicevi a vasocostrizione,
alla riduzione del lume nelle vene;
e senti la contrazione che si elastica,
la pressione che ti irrora il latte
andato a male per l’incuria.

premi ad ogni ferro il collo al basso,
al lento piegarsi a ritmare
il battito del pube, fino
allo sporgere dell’osso.

***

Un gene dà luce all’incubo e putacaso
che s’allontani dalla sua catena
e venga al buio senza ossigeno.
Allora si sfrondano alla paura
le apnee notturne, ogni risveglio

sia il rituale delle croste di rinite
in dote alla notte
con un etto di freddo incartato
e messo sotto l’albero di famiglia
dell’acaro tuo mai domesticato.

***

La fatica si compiva negli angoli
delle genealogie, nei quadrati
con i baffi, l’incastonato con il bianconero
da colorare. Al vertice i legami
perdono la soluzione, chiazze di verde
le vedi dici sfuocate, senza monete
a ricomporle.

In questa casa sei vista lo sai, di te
non sfugge alcun talento
(anche urlare è un raccolto).
E ci sono regole come posare
sacche nelle salvezze, dove
non si tocca fondo e il sale
sostiene te, frutto.

***

Navigante, abiti la plancia con il capo
a picco e covi un pensiero di metallo
con gli occhi sull’attenti, lungo la cassa
che tiene la pompa. La tanca ha un carico
che il ponte non sgancia, e non hai rotta ma
solo sguardi in alto - segui del vento il puzzo -
navighi a naso quindi, e se piove sbavi, come se
lo scialacquio fosse invalso negli anni.

Slombati e portati addosso l’inganno

(sia impresso sulla costa l’abbandono)

Non hai terra cui imporre la prora e perdi, perdi
ancora e per sempre, indesiderato ammarri,
nudo di colpa e da questa mai varato.

***

Circola nelle introduzioni e sbarra
con il muco gli occhi - verte sui fucili storti
un’agenzia di stampa - i boschi divelle
e raspa, occupa i cantoni senza turni,
tiene in segreto le lingue,   sbava se serve.
Arde infine tra le coperte   e sguscia

come faina si dice,   come santa serpe.

***

Dopo lo scontro, lo stomaco s'inarca
in moina: un acido l'abita e ne sugge
le piene, macinando la madre come organo
si dice che sgobba e imbarazza, che cede
come mollica nell'ora dello scotto.

Ostico, il tempo si eterna
e arde l'atomo, si erige a residuo
bellico che ammassandosi sverna.
Stomaco sa che i cancri danno alle ulcere
scampo. Che rapiscono le ultime lastre,
al ritiro dei referti.

***

Dilapidato il mucchio eccolo anteporsi
al luogo dove stanzia senzatetto
e spreme il succo
in fonte di luce, in arra
di servaggio per il figlio. Esige
un affrancamento e per questo sfrigola
nel gene, giunge al luogo dello scorporo
dal cui fondo si riesuma come morchia,
come bestia da esperimento.

Notizia.
Giovanni Turra Zan è nato nel 1964 e risiede a Dueville (Vicenza). Si è diplomato al Conservatorio musicale vicentino "A. Pedrollo" ed è laureato in psicologia. Ha pubblicato le raccolte *Senza* (Agorà Factory, Vicenza 2005) e *Stanze del viaggiatore virale* (L'Arcolaio, Forlì 2008), libro finalista al premio letterario "L. Montano" nel 2009. Vincitore nel 2005 del concorso nazionale "Poeti per Posta", organizzato dalla trasmissione radiofonica di Rai Radio Due "Caterpillar" e da Poste Italiane, nel 2007, con *Il lavoro del luogo*, vince il concorso "Pubblica con noi", indetto da Fara Editore di Rimini, che lo pubblica. Nel 2009 ha vinto il premio internazionale di poesia "Renato Giorgi"nella sezione "Cantiere". Sue poesie sono incluse in opere collettanee e in numerose riviste: *Poeti per posta* (Rai Eri, Roma 2005), *Il segreto delle fragole* (LietoColle, Faloppio 2006), *Pubblica con noi 2007* (Fara, Rimini 2007), *Il corpo segreto* (LietoColle, Faloppio 2008); *Dall'Adige all'Isonzo. Poeti a Nord-Est* (Fara, Rimini 2008). L'inedito "Le costrizioni", qui pubblicato, è stato finalista al premio "L. Montano - Anterem", edizione 2010.

PAOLO VALENTINO

UN BATTESIMO INVERNALE

I

“Bussano”, grida nell’orecchio
la nonna con la tazza e una tinozza
d’acqua che ribolle...
Ma bussano davvero e la sveglia,
zittita dal silenzio delle feste,
è il rumore della mano che insiste, adesso,
forte sulla porta...
                                chi è mai
tuonante all’ingresso? la posta,
la spesa a domicilio, un’offerta
di latte alle tardive, mie,
colazioni da bambino...
                                          ma ecco che Carmine il vicino trema tutto: l’aspirina, sì, ce l’ho, ma tu no, non dovresti prender freddo, non vorrai mica trascorrere così le vacanze di Natale e Capodanno steso a letto...

          “Dicembre, che bel sole” ci diciamo:
          la luce – ed è un saluto –
          non comincia che da qui,
                                                    da un bambino
lasciato in una cesta, quindi la strada, la rincorsa al supermarket: pappine, latte, pannolini – verranno tutti, gli amici, le zie, vedrai, che bimbo fortunato, quanti giochi, gite, vestitini...

– poi la neve, magari, e una mattina
che dimentica le rughe in fondo all’acqua,
con la nonna che si specchia,
ragazzina nei suoi tempi:
            pronto il caffè, pronta la vasca,
            pronto il pranzo da portarsi
            per la pausa a mezzogiorno
            ...

II

Per cinquecento piazze la stella ha brillato
schiarendo le strade: toponimi
strigliati prima ancora di sapere quale punto
cardinale avrebbe impresso questa serie
di civiche finestre e al loro interno
sveglie, lampade, fuochi, cocci con del latte
fumante e un bambino per sempre salvatore
– chiamato a nomi in più: Marco, Fuffi,
Verdolina, Sofia – millenni in avvenire
e nuovi da invocare – tranquilla è questa strada,
pulita come pure le prossime cento, due – sette
tappe del rimorchio... “Dormimmo lì” così
sta scritto: poco c’è bastato
per rinascere nel fuoco.

III

Sì, sarebbe stata
la corte dei fedeli più imperterriti
a scortare il suo bagnetto
e il codice d’accesso la sola
parola da tenere
scortata tra le boe – la profonda
venere di inchino, ginocchio, testa
pelata – e non è stata
cerimonia da regali: quotidiana
festicciola tra amici...
serve un sole, la terra sterminata
e tramonta
lo stesso questo fuoco – grosso –
riflessivo in prospettiva
...

IV

Guardata così
la piscina non è poi
quel che di irresistibile – culla, lenzuola
coi corpi in circostanza
vicina, stretta all'alba
poi tu
non l'hai tolto il tuo costume?
non mi mostri quei tuoi graffi?
prima del sole – ci penserò
da me, se vuoi:
darò quel che hai tolto – farò
parlare perfino le ginocchia
(già piegate
per il tuffo al trampolino).

V

Benedetta, la marea
bassa delle sette
quando in tanti
cercavamo qualche granchio e le bolle
scoppiettavano sul bordo
tra la vita in sottofondo e le nostre
passeggiate quotidiane verso il largo –

– finché il cielo sarà sera
e le stelle chiederanno di giocare
di tracciare lineette tra i puntini –
domani, subito domani,
l'acqua taglierà per bene sulle gambe
quel suo bordo superiore:
mattutino: puntuale come ieri.

VI

Per la strada più calda –
tiepida man mano
che la sera
stupiva ancora i lampadari
lì è caduta la meta e un pellegrino
si è voltato verso l'alto
sopraffatto dai rottami cresciuti come tanti
cumuli di ferro: radici
rugginose in cerca d'aria…
luce dopo luce in ginocchio sulla strada
c'era casa per mattini artificiali
verande illuminate e benvenuti
ristori natalizi
– l'ombra fuori, montagne – catene, molteplice e concreta,
sembra spegnersi sui muri (per oggi)
domestici del giorno.

VII

Sapeva scendere le scale, la gatta di Alice –
mentre i piani chiedevano al cielo più sottili
circostanze e gravità: che un'elica spuntasse
dal suo pelo beige e grigio e che al contempo
la pioggia non fluisse dal vaso verso l'alto:
domani sarà tigre, sarà tigre ed il suo peso
romperà l'equilibrio del balcone e la tranquilla
resistenza quotidiana dei vicini senza vita,
fuori dalla porta – non sarà quel "buongiorno"
di chi scende le scale: già le dita alle chiavi
e il motore che si accende tra i pensieri: via, sì, via,
la lappata del micio, lui da solo, lì a casa: lui,
silenzioso che ti aspetta
...

IX

Sarebbe bastato bruciare le scatole di Kellogg's
per frenare il ripetersi del tempo –
la bambina avrebbe pianto a più non posso
(non si può, no, maledetto sia il mattino!)
mentre il padre avrebbe preso decisioni:
muffin, semplici biscotti, crostate industriali,
una scappata al pasticciere o il cornetto
della Nella – ma al ritorno questa donna
(tempo fa chiamata "figlia") coi capelli
più pesanti di una fune in alto mare
ti avrà messo sulla tavola il tuo pranzo
nuovo, fumante tempo fa, per ora in una teglia
gelida nel frigo – per non svegliarla al frastuono di stoviglie
brucherai l'insalatina e quella lana sulla testa
crescerà più bianca, trasparente di una volta
…

Notizia.
Paolo Valentino è nato il 30 novembre del 1982 a Rho (MI). Nel 2008 ha vinto il primo premio nella sezione poesia del concorso letterario "IprediTO - Città di Chieri" con la silloge "L'orologio sul cantiere - Un passaggio per Rho-Fiera", e l'anno successivo ha pubblicato la plaquette "Prospettive" (Anterem - Cierre Grafica) e il volume "Il ragazzo che scompare" (Le Voci della Luna). Lavora nell'editoria e vive a Milano.

JEAN-CHARLES VEGLIANTE

ITINERARIO NORD, SUITE

"... jusqu'au dernier"

Plenilunio gelido piccino cattivo
spillo di bianco mercurio sulle case,
che aria tormenta le prime pole
annunciatrici di velenosi
domani, di mai evitabili
mali, disastri del cuore
sospeso a non so più
quale tradimento
quale menzogna
qual lucore
che osi
encore
encre
astr
o
!

***

Ce tremblement de ta lèvre, est-ce que l'aube
t'a surprise dans un voyage innommable
dans ce qui ne peut jamais nous revenir
comme lorsque blessée tu cherchais des ailes ?

Quel tremore del labbro, è che l'alba
ti ha sorpresa in viaggio innominabile
in ciò che non può mai ritornarci,
come quando offesa cercavi ali?

(C.D.G. - Peretola, 23 V 08)

***

Une voix de frissonnement dans la brousse :
Ora Chelìa, ora Colombe !
Ora Chelìa, ora male Colombe !
On entend son écho sur les tendres feuilles,
et le vent qui ne veut pas être de reste.

Si sente una voce di brividi d'erbe:
Ora Chelìa, ora Colombe.
Ora Chelìa, ora male Colombe!
Una voce di foglie tenere e vento.

Di là insiste...
Nessuno vuole scomparire.

***

Fontana di Perugia

Alza ancora braccini rinsecchiti
moncherini di mani che la proteggano
dall’aria veleno dagli sguardi
ormai sfocati acquosi più del suo
basamento di muschio verdissimo
nido di molle frescura da cui
antidafne si sprigionava
si scioglieva rosea quando gli occhi
la vedevano chiara la sognavano
e in lei sempreverde per sempre credevano:
vive adesso nel suo proprio ricordo
mentre anche il paesaggio tremola si cancella,
e tutto vien meno, la materia scema,
come una feroce smentita... ita...

(Perugia, 30-VI-10)

***

Veglia

Il posto ormai è questo
impronunciabile
il mare freddo ti porta
via con le marce meduse
dell’alba verso un golfo di sparsi relitti
di fogli con scritto
nada :
une seule *rien*
cosa rara cara sacra
presenza se ti volgi
amica, précieuse rien
avant le néant
au moins une :
l’una sei too.

***

Ostili ospiti in terra straniera

(fogliettone)

Ma io dico: Ammarà, chiamo: Ammarà!
dove sei (al telefonino: « t'es où? »):

sono sperduto sono sparuto, egli
è sparito, svanì nella città
crudele giungla di pere di zucchero
defilato, a te rifilato, zum!
a gambe levate di qua di là
ti cercano tutti e sono sbirri gli
amici d'una volta, il volto volto:
che faccia di bronzo, testa di stronzo,
che triste fine farai dentro l'orto
o l'occaso, cosa cambia, partiam!
ostili ospiti in terra straniera
per sempre solo e anch'io ti chiamo.

Nota.
La prima parte di questi appunti bilingui – o di bi-appartenenza – è apparsa, con identico titolo, a cura di G. P. Marchi, per i tipi di Alessandro Zanella, Verona, nel 2008 (ed. non venale).

Notizia.
Jean-Charles Vegliante, nato a Roma, vive da lunghi anni a Parigi (sposato, un figlio). Traduttore-poeta, nonché professore ordinario alla Sorbonne Nouvelle, dirige il gruppo di ricerca CIRCE con il quale ha pubblicato vari studi sulla cultura dell'emigrazione, sul rapporto prosa-poesia, sulla traduzione-ricezione (sito http://circe.univ-paris3.fr e blog http://uneautrepoesieitalienne.blogspot.com). In proprio: *D'écrire la traduction*, 1996; *Rien commun*, 2000; *Le deuil de lumière / Nel lutto della luce* (tr. G. Raboni), 2004; D. Alighieri, *La Comédie* (3 voll. 1996-2007); molte le collaborazioni on-line.

I TRADOTTI

HANS ARP

***POESIE*, 1943-1945**

Die Herzen sind Sterne,
die im Menschen blühen.
Alle Blumen sind Himmel.
Alle Himmel sind Blumen.
Alle Blumen glühen.
Alle Himmel blühen.

*

Sono tante stelle i cuori,
negli uomini fan fiori.
Tutti i fiori sono cieli.
Tutti i cieli sono fiori.
Tutti i fiori incandescenti.
Fanno fiori tutti i cieli.

***

Ich spreche kleine, alltägliche Sätze
leise für mich hin.
Um mir Mut zu machen,
um mich zu verwirren,
um das große Leid, die Hilflosigkeit,
in der wir leben, zu vergessen,
spreche ich kleine, einfältige Sätze.

*

Mi ripeto a bassa voce
ogni giorno due parole.
È per farmi un po’ coraggio
e confondermi, e scordare
quel dolore così grande,
l’impotenza in cui viviamo,
che ripeto queste semplici parole.

***

Die Meere sind Blumen.
Die Wolken sind Blumen.
Die Sterne sind Blumen,
die im Himmel blühen.
Der Mond ist eine Blume.
Der Mond ist aber auch eine große Träne.

*

I mari sono fiori.
E fiori son le nubi.
E sono fiori gli astri,
in cielo son fioriti.
La luna è un fiore solo.
Pur una grande lacrima è la luna.

***

Ich spreche kleine, einfältige Sätze
leise für mich hin,
immerfort für mich hin.
Ich spreche kleine, alltägliche, geringe Sätze.
Ich spreche wie die geringen Glocken,
die sich wiederholen und wiederholen.

*

Mi ripeto a bassa voce
queste semplici parole
di continuo le ripeto.
Ogni giorno mi ripeto due parole, un niente.
Le ripeto come piccole campane
si ripetono, ripetono.

***

Sophie ist ein Himmel.
Sophie ist ein Stern.
Sophie ist eine Blume.

Alle Blumen blühen,
blühen für dich.
Alle Herzen glühen,
glühen für dich.

Nun bist du fortgegangen.
Was soll ich hier gehen und stehen.
Ich habe nur ein Verlangen.
Ich will dich wiedersehen.

*

Sofia è un cielo.
Sofia è una stella.
Sofia è un fiore.

Tutti i fiori in fiore,
fioriscono per te.
Tutti i cuori accesi,
s’incendiano per te.

Ma ora tu sei via.
Perché tocca a me venire qui e stare.
Ho solo una domanda.
Ti voglio rivedere.

***

Wie schnell vergeht ein Leben
in Gottes lichtem Dunkel.
Kaum ist heute gesagt,
ist morgen schon vergangen.
Und so vergehen die Jahre
mit Spielen, Träumen, Säumen.
Und so vergeht die Zeit,
in der die Blumen schweben.

*

Un passo è questa vita
nel chiaro buio in Dio.
Appena hai detto oggi
trascorso è già domani.
E van così anche gli anni
tra indugi, sogni, giochi.

Così trascorre il tempo
su cui s’attarda il fiore.

***

Seitdem du gestorben bist,
danke ich jedem vergehenden Tag.
Jeder vergangene Tag
bringt mich dir näher.

*

Da che sei morta
a ogni giorno che trascorre dico grazie.
Ogni giorno già trascorso
mi avvicina a te.

[traduzione di Federico Federici]

Notizia.

Hans (Jean) Arp (Strasburgo, 1887 – Basilea, 1966), scultore e pittore, sin dall'infanzia scrive poesie. Tra il 1905 e il 1907 è allievo presso la scuola d'arte di Weimar. Nel 1911 a Weggis è tra i fondatori del gruppo "Der Moderne Bund", insieme a Walter Helbig e Oscar Lüthy. Nel 1912 prende parte alla seconda esposizione del gruppo espressionista "Der Blaue Reiter" a Monaco. È il periodo dei primi *collage* astratti, della collaborazione con la rivista "Der Sturm" di Berlino (1913), degli incontri con artisti e intellettuali quali Max Ernst, Max Jacob, Robert Delaunay, Pablo Picasso, Vasilij Kandinskij, Amedeo Modigliani e altri.

Nel 1914 si rifugia in Francia, quindi l'anno successivo in Svizzera, dopo aver ottenuto l'esonero dal servizio militare nell'esercito tedesco. Del 1915 è l'incontro con Sophie Täuber, artista dalla personalità poliedrica, che sposerà nel 1922.

Nel luglio del 1916, durante una serata al *Cabaret Voltaire* di Zurigo, dove era solito riunirsi un gruppo formato dallo stesso Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, ha luogo la prima vera presentazione del manifesto dadaista, successivamente elaborato, in chiave prevalentemente letteraria, da Tzara. In esso viene ribaltata con forza la fede nel canone estetico tradizionale e in molti ideali del positivismo, tra i quali l'esaltazione del progresso. L'azione artistica si fonda ora sull'azione esemplare, dissacrante, su un sagace anticonformismo che, stante il suo valore di rottura, si prefigge di scuotere dall'indifferenza la borghesia, richiamandola a istanze sociali più profonde.

Arp sviluppa con il tempo un linguaggio sempre più connotato, basato sulla combinazione di forme elementari, spesso mutuate direttamente da oggetti reali, ma isolate e riproposte, colte fuori del contesto d'uso. Tali caratteristiche ritornano nei legni scolpiti, nei *collage* e in altri lavori dipinti a colori vivaci o a rilievo. È così portata avanti la ricerca per le forme neutre, tema ricorrente nella sua scultura degli anni Trenta.

Di questo periodo è l'esplorazione della casualità, dell'aggregazione spontanea come atto creativo: compone nuovi *collage* con frammenti di carta lasciati cadere e incollati. Meccanismi analoghi saranno successivamente elaborati anche in ambito poetico dadaista.

Nel 1925 si sposta a Parigi, dove affianca il movimento surrealista e inizia a lavorare alle prime sculture. Del 1928 sono i primi tentativi di scrittura automatica e la partecipazione a quei momenti di composizione collettiva, di chiara matrice surrealista, noti come *le cadavre exquis*.

Diversi sono i gruppi che contribuisce a fondare, o ai quali fornisce il proprio appoggio ideologico o artistico. Tra questi "Cercle et Carré" (1929) e "Abstraction-création" (1932), legati all'arte concreta.

Intorno al 1930 appaiono nei *collage* i primi *papiers déchirés* (carte strappate).

A seguito dell'inizio del secondo conflitto mondiale Arp sceglie di cambiare il proprio nome da Hans in Jean e di rifugiarsi in Svizzera. Nel 1943, per una triste fatalità, scompare la moglie, Sophie Täuber.

Negli anni successivi alla guerra, l'interesse per la sua opera cresce in tutto il mondo. Nel 1954 ottiene il *Premio Internazionale per la Scultura* alla Biennale di Venezia e, a seguire, i più grandi musei di arte contemporanea, il *Museum of Modern Art* (MoMA) di New York e il *Musée National d'Art Moderne* di Parigi gli dedicano un'importante retrospettiva.

Arp muore a Basilea il 7 giugno 1966.

Arp ha continuato a scrivere e a pubblicare poesia dall'inizio alla fine dei suoi giorni. I testi, qui presentati in una traduzione ancora inedita, risalgono al periodo tra il 1943 e il 1945, immediatamente successivo alla scomparsa di Sophie Täuber.

CARMEN LEONOR FERRO

LUZ APARENTE / LUCE APPARENTE

me pregunto si es posible educar la crueldad. hacer que los girasoles no dependan de una luz aparente

mi domando se è possibile educare la crudeltà. Far sì che i girasoli non dipendano da una luce apparente

vivía la angustia de no saber hacia dónde debía girar su cuello

viveva l'angoscia di non sapere verso dove doveva girare il suo collo.

se despierta asustada. no hay un barco encontrándose con un muro. son sólo palabras personajes vidas ajenas

si sveglia spaventata. non c'è una barca che incontra un muro. sono solo parole personaggi vite altrui

eran las palabras las que la seguían o sus historias las que se amoldaban a las palabras?
me preguntaba cómo desentrañar el asunto y desaparecer aquellos barcos que naufragaban sin cesar

erano le parole che la seguivano o le sue storie che si modellavano alle parole?
mi domandavo come sviscerare il tema e sequestrare quelle barche che naufragavano senza tregua

hago silencio frente a las ventanas, amo la luz de las seis, disfruto el movimiento del mundo descansado

faccio silenzio dinanzi alle finestre, amo la luce delle sei, assaporo il movimento del mondo riposato.

la memoria de un sofá al tacto es el paraíso y los miedos de niña, la casa perdida de mi padre, el viaje hacia el mundo de los abuelos

la memoria di un sofà al tatto è il paradiso e le paure di bambina, la casa perduta di mio padre, il viaggio verso il mondo dei nonni.

a diferencia del ojo, la piel no se confunde, sabe, regresa

a differenza dell'occhio, la pelle non si confonde, sa, ritorna

en el viaje escapamos del afán de tener que construir una historia. la travesía nos hace olvidar las exigencias del guión

nel viaggio scappiamo dall'ansia di dover costruire una storia. il tragitto ci fa scordare le esigenze del copione

dejarse llevar como un ciego que alguien conduce de la mano. también los animales aceptan sus tránsitos sin interrogarlos. se pliegan a la información

lasciarsi trasportare come un cieco che qualcuno conduce per mano. anche gli animali accettano i propri percorsi senza interrogarli. si piegano all'informazione

nunca le ganaré a la sensación de no estar en mi lugar, de estar alejándome siempre como un fugitivo. la memoria aparece en cada intento con sus linternas ineludibles

mai vincerò la sensazione di non stare al mio posto, di star allontanandomi sempre come un fugitivo. la memoria appare ad ogni tentativo con le sue lanterne ineludibili

revisitemos nuestro territorio. hagamos como si fuera la primera vez

ripercorriamo il nostro territorio. facciamo come se fosse la prima volta

cambiar la anécdota, revisarla hasta entender dónde y por qué había comenzado aquella historia y qué idioma tendría que aprender para deformarla

cambiare l'annedoto, rivisitarlo fiano a capire dove e perché era cominciata quella storia e che idioma dovrebbe apprendere per deformarla

el arte de traducir la memoria

l'arte di tradurre la memoria

saber perder, jugarle todo a lo efímero

saper perdere, giocarsi tutto all'effimero

la angustia brújula

l'angoscia bussola

el efecto de un reloj detenido en la pared es similar al movimiento estático de las hojas en los días sin brisa. a la memoria de las sillas amontonadas en los depósitos

l’effetto di un orologio fermo sulla parete è simile al movimento statico delle foglie nei giorni senza brezza. alla memoria delle sedie accatastate nei depositi

no hay huellas mías en la casa. aprendo a disfrutar

non ci sono impronte mie in casa. imparo a dilettarmi

toco el presente. la cocina. el sonido del nuevo reloj

tocco il presente. la cucina. il suono del nuovo orologio

nada en mí es sólido. desaparezco como un vapor

niente in me è solido. sparisco come un vapore

la memoria es un poco de azar vertido en la ecuación

la memoria è un po’ di caso tradotto in equazione

intentos inútiles de leer el viaje con otro guión

tentativi inutili di leggere il viaggio con altro copione

colmada de apariencia

colma di apparenza

qué tipo de luz cae sobre los objetos que recordamos

che tipo di luce cade sopra gli oggetti che ricordiamo

no hay pasado sin árboles

non c’è passato senza alberi

ahora traducimos la pátina como oración

adesso traduciamo la patina come preghiera

hay una extraña ternura en la imposibilidad de olvidar. sitios que la memoria atrapa para protegerlos de la caída

c’è una strana tenerezza nell’impossibilità di dimenticare. luoghi che la memoria afferra per proteggerli dalla caduta

si modifico lo que haré traiciono el destino que recibo como legado

se modifico ciò che farò tradisco il destino che ricevo come lascito

adaptado a un guión que no era el suyo

adattato a un copione che non era il suo

el recuerdo es un pez que ganará la batalla

il ricordo è un pesce che vincerà la battaglia

sin darnos cuenta trabajamos en una edificación amorosa y de la nada aparecen andamios paredes escaleras

senza accorgercene lavoriamo a una costruzione amorosa e dal nulla appaiono ponteggi pareti scale

sin intervenir

senza intervenire

[traduzione di Matteo Lefèvre]

Notizia.

Carmen Leonor Ferro è nata a Caracas. Ha da qualche anno fondato la casa editrice Luna Nueva, che si occupa in particolare di poesia in traduzione per conto dell’Università Metropolitana di Caracas. Con la sua prima raccolta, intitolata *El Viaje*, ha vinto il Premio Monte Avila Editores per autori inediti (2004) e sue liriche ed articoli di critica letteraria sono apparsi su diversi giornali e riviste di poesia in Venezuela e in Italia. Ha tradotto in spagnolo Ungaretti, Sandro Penna e Antonia Pozzi. Attualmente cura la collana di poesia ispanica dell’editore Raffaelli di Rimini, in cui hanno trovato spazio alcune delle voci più interessanti della poesia latinoamericana contemporanea.

MANUEL JOSEPH

HEROES ARE HEROES ARE HEROES

hifi-stereo sound extra

OTTOBRE ARANCIONE
VHS
DICEM— 100 000 ETTARI 100 000 100 000 ETTARI DI RACCOLTI
700 000 ETTARI 700 000 700 000 ETTARI INDOCINESI
2 MILIONI D'ETTARI 2 MILIONI 2 MILIONI D'ETTARI DI FORESTA
AL CULMINE CIRCA TRATTATI CON——
PRIMA DELLA SOSPENSIONE IN DICEM—
100 000 ETTARI 700 000 ETTARI CIRCA 2 MILIONI D'ETTARI
TRATTATI DISTRUTTI PASSATI
CON
IL DEFOGLIANTE
TRATTATI
CON
L'AGENTE ARANCIO

OTTOBRE NIENTE SAREMO TUTTO QUI QUANDO
OTTOBRE NIENTE SAREMO TUTTO QUI QUANDO NIENTE SIAMO TUTTO

L'AMERICA SUGLI SCHERMI NON CI SONO IMMAGINI SOLO LA VOCE DEL GIORNALISTA DELL'
ABC
DI TRE INVIATI SPECIALI——2
CNN
E POI DI ALTRE
RETI
NBC CBS E
SULLO SCHERMO UNA CARTINA
LA CITTA' CHE STA PER ESSERE COLPITA CHE APPARENTEMENTE E' COLPITA

LA CITTA'

JOHN HOLLIMAN——2
CNN
S'ESTASIA
SI DIREBBE UN FUOCO D'ARTIFICIO DEL 4 LUGLIO
[UAUUU] QUELLA ERA GRANDE
HA LIQUIDATO IL CENTRO DELLE TRASMISSIONI

LA CITTA'

DOVE E' CADUTA
LEGGERE ANCHE SOLLIEVO
ASCOLTATE JOHN HOLLIMAN

[UAUUU]

QUELLA ERA GRANDE GUARDO VERSO L'OVEST E IL CIELO E' ILLUMINATO DA LAMPI GUARDO VERSO L'OVEST

DI FUOCO

IL CIELO E' ILLUMINATO DA LAMPI UN SIBILO SINISTRO UNA NOTA ACUTA CHE SALE E SCENDE NELLA NOTTE UN'ALTRA VOLTA LA TERRA E' ROTONDA E SI PUO' GIRARE INTORNO E INTORNO GUARDO VERSO L'OVEST E IL CIELO E' ILLUMINATO DA LAMPI GUARDO VERSO L'OVEST DOVUNQUE C'E' DA QUALCHE PARTE E DOVUNQUE LAGGIU' CI SONO UOMINI DONNE BAMBINI CANI VACCHE VERMI PICCOLI CONIGLI GATTI LUCERTOLE E ANIMALI

E IL CIELO E' ILLUMINATO DA LAMPI SI DIREBBE UN FUOCO D'ARTIFICIO DEL 4

DI FUOCO

E' COSI' CHE VA

E TUTTI CANI GATTI MONTONI CONIGLI E LUCERTOLE E BAMBINI TUTTI VOGLIONO DIRE TUTTO A TUTTI E VOGLIONO DIRE TUTTO DI LORO STESSI——————————-DELLE PREGHIERE
DEGLI UFFICIALI
DEI MURI DI PIETRA
DELLE ALPI
DELLE CENTINAIA DI TURISTI
DELLE CENTINAIA DI DECINE DI AMERICANI E DI TEDESCHI
DEI RICORDI
DEI MURI DI GRANITO GRIGIO
DELLE TRAVI
UNA CIMINIERA
UN NEGOZIO DOVE S'AMMASSANO DEI RICORDI
UN GRANDE PEZZO ROTONDO
DEL MARMO ROSSO
DELLE BOMBE ALLEATE
UN VISO
DEI FIGLI E DELLE FIGLIE

DI SOLDATI
SEI SATELLITI
TRE KH-11———————————————————<KEY-HOLE> BUCO DI
DUE KH-12——————————————————<KEY-HOLE> SERRATURA
UN'ANIMA
UN PO' D'ACQUA
UN FRUTTO SECCO
UN SOLE
DEGLI UOMINI
UN LUOGOTENENTE
DEI CORAGGIOSI COMPAGNI D'ARMI
DEGLI ANNI E DEI MOMENTI
DELLE PAROLE BEN CONOSCIUTE
DUE DITA

PIU' DI 500 IMPRESE IN 50 PAESI
100 IMPRESE TEDESCHE

DELLE CENTINAIA DI TURISTI

DELLE DECINE DI AMERICANI E TEDESCHI
UNA FABBRICA
UN NEGOZIO DI RICORDI
DEI LABORATORI
QUARANTASEI ANNI
UN LUNEDI'
UN AVIATORE
DEI PILOTI ALLEATI
DEI PRIGONIERI
DICIOTTO ANNI
UNA MEDAGLIA
DELLE FINESTRE
UN'ISOLA
UN GOMMONE
UNA FERITA ALLA FRONTE
DELLE MANI LIBERE
DEGLI OCCHI DEI GENITORI O DEI BAMBINI DI UN SOLDATO————

DEI GRANDI UCCELLI———————
UN CORMORANO INTIRIZZITO
VENTUNO PANTERE
LE VOSTRE MANI
LE VOSTRE
TUTTE DODICI VENTUNO VENTOTTO PIU' DI UN CENTINAIO
DELLE FRASI
OTTO PAROLE DOPO
90 minuti
60 minuti
50 minuti
55 minuti
100 minuti
80 minuti
120 minuti
85 minuti
DELLE ● 7 FM DELLE ● 6 FM DELLE ● 5 FM DELLE ● 1 FM

TRE SATELLITI
DUE MAGNUM
UN VORTEX
UN RAZZO
DELLE ECONOMIE FRAGILI
DELLE DEMOCRAZIE NASCENTI
UNA MANO ATTACCATA DIETRO LA SCHIENA
DODICI
DELLE
VENTOTTO
PIU' DI UN CENTINAIO
TUTTE
TUTTE—DELLE—DODICI VENTUNO VENTOTTO PIU' DI UN CENTINAIO DI UOMINI DI DONNE DI BAMBINI DI CANI DI VACCHE DI VERMI DI PICCOLI CONIGLI DI GATTI DI LUCERTOLE E DI ANIMALI VENTUNO
PANTERE DELLE MANETTE AI POLSI
LE MANI DIETRO LA SCHIENA

DEI COLPI DI PIEDE
DELLE GAMBE———————————————————————————————&
DELLE DITA ROTTE
DEL SOLE
UN RIQUADRO
UN NUMERO DI TELEFONO PER LE FAMIGLIE DEI MILITARI
DEI TESTIMONI
DELLE MANI LIBERE DEGLI OCCHI DEI GENITORI O DEI BAMBINI D'UN SOLDATO—————
DEGLI STORMI DI GRANDI UCCELLI GIACCIONO——————————————————

E POI C'ERA ROSE

100 %

[waterproof]

(Da: Manuel Joseph, *HEROES ARE HEROES ARE HEROES*, POL, Paris, 1994)

[Traduzione di Italo Testa]

Notizia.
Manuel Joseph ha pubblicato, tra gli altri volumi di poesia, *La Tête au carré* (Pol, Paris, 2010), *Amilka aime Pessoa* (Pol, Paris, 2002), Ça *m'a même pas fait mal* (Al Dante, 2001), *Heroes are heroes are heroes* (Pol, Paris, 1994).

MICHAEL KRÜGER

DA ARCHIVE DES ZWEIFELS (ANTOLOGIA DELLE RACCOLTE 1976-2001)

Domande estreme

La mia casa ha sei porte,
tutte di buon legno.
La prima discusse troppo a lungo
con l'architetto su dove
andava messa e fu chiusa.
La seconda è allergica alla luce
e di giorno non si lascia aprire.
La terza è aperta solo nei sogni
e mostra un vecchio angelo barbuto
che fa il suo dovere.
La quarta conduce in un mondo sano
e non viene più usata.
La quinta cerca la sua forma
col vecchio criterio del possibile.
La sesta è invisibile.
Da anni tasto con le mani le pareti
sperando di trovarla.
Sono ben sicuro che esiste.
Ovvio che sarebbe possibile
fornire la casa di un'ulteriore porta,
come mi consigliano tutti gli amici.
Ma preferirei abbattere la casa
per trovare accesso nelle rovine.

LE STAGIONI
si distanziano pigre fra loro.
Novembre è stato come in un brutto film.
E nel dicembre
si cela già un aprile brontolone
dell'anno prossimo.
Malgrado ciò fanno un bello spavento
i rovesci di pioggia.
D'ora in ora aspettiamo il ritorno degli uccelli.
Quest'inverno
non abbiamo problemi, dichiara la nettezza urbana,
in compenso più disoccupati. Solo le case
sembrano aggrapparsi al calendario
vecchio. Sono stizzite, in preda al freddo.
Il loro valore sale.

SOPRA IL PENDIO
immoti gli uccelli:
i loro gridi quasi non toccano
il corpo perduto.
Ancora prima dei loro nomi
conobbi il loro sguardo
sulla terra.
Il mio pensiero entra
in te come un uccello.
E il vento
che mi prende di fronte
riporta la tua voce,
schiarisce il cielo
sopra il pendio.

Discorso del postino

Sono in possesso di una bella collezione
di cartoline che non ho potuto consegnare.
Messe in rigoroso ordine alfabetico.
Saluti dalle ferie, firmati da unti pollici,
tradimenti d’amore in stampatello,
consigli pratici: ti prego, non dimenticare
di chiudere il gas. Tutto ciò che lega
gli umani. Scritture spigliate che si sperperano,
altre puritane che si allungano in basso.
E tutti questi bei volti annullati:
Adenauer, Franco, il triste re di Grecia
che timbravano ancora un pezzo dopo
che era in esilio. Anche pellicani e tulipani
non mancano nella mia collezione.
Ma una cartolina mi è cara in modo particolare,
fu imbucata a New York, ha fatto il giro del mondo
senza scaricare il suo messaggio.
Dice il testo: non ti perdono.
Mai.

Da Kurz vor dem Gewitter (2003)

Volo di notte

Perché tutti gli aerei atterravano con ritardo
e non c'erano più decolli,
a noi, residuo plurilingue, toccò
un apparecchio che era stato scartato.

Io avevo 34B, l'odioso posto in mezzo,
alla mia destra un angelo nero come la notte,
che pacifico metteva in ordine la sua immondizia,
a sinistra un signore che leggeva Platone nell'originale.

Fumare non era vietato, nella fila 20
ci fu chi addirittura accese una pipa ad acqua.
Nel corridoio giocavano al calcio e davanti
in prima classe una band irlandese provava

il Requiem di Verdi. Anch'io mi sono
figurata il mio fine vita diverso,
disse stancamente la hostess offrendo
giornali dell'anno scorso. Il pilota sorrideva

nel sonno. Ma chi arriverà dove voleva,
brontolava l'angelo, e Platone si appisolò.
Verso mattina, quando anche a me si chiudevano gli occhi,
ci sollevammo.

L'undicesimo comandamento

Undicesimo,
non morire,
ti prego.

Da Unter freiem Himmel (2007)

IL QUOTIDIANO gioco dei falchi della torre,
una visione che si forma e distrugge
nell'interspazio fra le acque.
Abbracciare anche loro, catturarli
nell'egoistica traiettoria
di un mondo che sfonda i confini.
Sant'Agostino ride.
Io vivo in tre mondi: in questo,
all'ombra del gelso;
nel mondo dei miei pensieri
(it was the world in which I walked)
e nel mondo dei libri in cui leggo
ciò che accadeva quando per breve tempo

conducevo la vita di un uccello.

Da Ins Reine (2010)

Genealogia
1
Sulla brughiera di Lenz
ho ammazzato una zanzara.
Una sua antenata accompagnò Nietzsche
sulla via dell'Engadina.
2
Una mucca pascola davanti alla casa,
l'ultima di una fila di mucche.
Una loro antenata, bianco-marrone,
fu presentata a Napoleone
poco prima che incontrasse Goethe a Weimar.

[Traduzione di Anna Maria Carpi; un'ampia scelta dalle quattro raccolte, sempre a cura di Anna Maria Carpi, è in uscita nello collana dello Specchio di Mondadori]

Notizia.
Michael Krűger è poeta, saggista e narratore. Vive a Monaco dove dirige la casa editrice Hanser e la rivista "Akzente". Della sua trentennale produzione in prosa sono usciti in Italia *Perché Pechino* (Torino 1987), *La violoncellista* (Torino 2002), *La commedia torinese* (Torino 2007) e *Il coro del mondo* (Mondadori, 2010), mentre la sua poesia è presente da noi nelle due antologie *Di notte gli alberi* (Roma 2002) e *Poco prima del temporale* (Milano 2005). Una più ampia scelta (1976-98) è data in tedesco da *Archive des Zweifels*, Francoforte 2001. Queste poesie appartengono all"ultima raccolta *Unter freiem Rimmel*, Francoforte 2007.

DAVID NETTLEINGHAM E CHRISTOPHER HOBDAY

DUE ESTRATTI DA *ADAGE ADAGIO: DRAFTS I-X*

[Scritto nell’arco di un anno, *Adage Adagio: Drafts I-X* ha la forma di un ininterrotto dialogo tra i due poeti che, traendo spunto da una serie di accadimenti personali e storici, operano su un unico corpo poetico, innestando su di esso istanze filosofiche e di critica sociale.]

I

Drowned idols are the seeds
of a new beginning,
a barren plea to the fertile dead,
a way of understanding
the movement of rivers.

All life resting on a tide,
pooling in uneven fractures;
silt and skin indefinable
at its banks, where thankless crowds
deepen even the shallows

and the elaborate harmony
of belly laughs is purifying,
sweating out salt flats
and immovable pillars,
breaking the surface of a single thought.

From without, these rare landmarks
of crowns and headdresses,
they are mountains rising
from the river, forcing
us around to secure the tread-water

and within, swim those
who would navigate these new stars,
with maps of the Indus
and broken instruments.
Within, it is a breaker’s yard.

So as engines rust in brushstrokes
in the reed beds and a thousand feet
rest their city, their idols drown
in some act of baptism
knowing little difference.

- DN

***

I

Semi a un nuovo inizio
sono gli idoli annegati,
la supplica rivolta sterile
alla fertilità dei morti,
un modo di far proprio
il movimento dei fiumi.

L'intera vita ha un corso,
filtra in crepe scabre;
indefinibili detriti e pelle
alle sue rive, ingrate folle
approfondiscono le secche

e l'armonia complessa
di risa viscerali purifica,
essuda distese salate
e pilastri irremovibili,
frantuma in superficie
il singolo pensiero.

Le rare insegne di corone
e copricapo son da fuori
come i monti sopra il fiume,
ci forzano a serrare
i ranghi e a stare a galla

e dentro, esploratori a nuoto
di questi nuovi astri,
consultano su mappa l’Indo,
hanno strumenti rotti.
È un cimitero di navi, dentro.

E mentre nei canneti
la ruggine spennella sui motori,
e migliaia di piedi fondano la città,
i loro idoli affogano in un atto battesimale
inconsapevolmente.

- DN

***

II

Stop. Go back. Hypnotic regression
to the time spent in that room
empty except for your mind,
where thought did not begin, end, resume

but was continuous, flowing off the loom,
long strands of thinking now consigned
to history. Time was up, your birth
plucked you out before you could find

a grasp on the line. Now your kind
of which you are alone upon the earth
is exiled from that perfect home
where the material was of no worth

whatever. Paradox: the dearth
is what strikes you here, mass of loam
that is the universe and its content
seems as nothing, your only home

slowly and surely buried, its dome
vanished, tomb without vent
where the you that was first climbs walls
and howls without relent.

There is a sense of energy unspent,
locked up with a wicked twin who calls,
calls you back and sends you forth,
haunts and hates the wherewithalls

and draws you to him with a savage passion,
his noisy cell your magnetic north.

- CH

***

II

Fermo. Indietro. Regressione ipnotica
al tempo speso in quella stanza
vuota fuor che per la mente,
dove non aveva inizio, fine o riprendeva

il pensiero, ma ininterrotto flusso

dal telaio filava consegnandosi
alla storia. Giunta l'ora, per nascita
strappato prima che trovassi appiglio

a un filo, la specie di cui sei
il solo esemplare in terra è
in esilio dalla pur perfetta casa
dove nulla aveva già valore materiale.

Il paradosso: la carestia è ciò che più
ti affligge qui, e massa di terriccio
è l'universo e il contenuto nulla
sembra, e l'unica dimora che hai avuto

è prima o poi sepolta, lentamente,
e la sua cupola svanita, un sepolcro
senza sfiato, dove l'alter ego tuo
di allora scala muri, senza requie geme.

C'è un senso di energia non spesa,
imprigionata in perfido gemello
che chiama, ti richiama, ti genera
e perseguita e odia chi ha tutto

e tira a sé con impeto selvaggio,
un nord magnetico per te
è in quella cellula che s'agita.

- CH

[traduzione di Federico Federici]

Notizia.
David Nettleingham (1984) e Christopher Hobday (1979) sono due giovani poeti inglesi la cui collaborazione, non solo letteraria, ha matrice chiaramente dialettica. Nettleingham è studente di dottorato, ricercatore, insegnante di sociologia presso l'Università del Kent e svolge da diversi anni attività freelance di editor nel campo della poesia. Nel 2009 ha curato, insieme a Tinashe Mushakavanhu, l'antologia *State of the Nation: Contemporary Zimbabwean Poetry*, accolta con favore dalla critica. Hobday gestisce la comunità online *Canterbury Poets* e figura stabilmente tra gli autori della rivista "Conversation". Nel 2008 ha vinto il premio di poesia *Save As.* Dello stesso anno è il lavoro *Subborn Mule Orchestra*, insieme a Luigi Marchini e Gary Studley.

Adage Adagio: Drafts I-X, il lavoro a quattro mani da cui questi testi sono tratti, è uscito in Inghilterra nel 2009 per le edizioni The Conversation Paperpress.

MARK WUNDERLICH

Schiavitù volontaria

In una valle del Wisconsin c'è un cimitero dove le tombe sono inondate da una sorgente.

Dici, Non distruggermi e ti rispondo che no, non lo farò, ma come posso saperlo?

Vedere un uomo in manette, come ti fa sentire?, dipende se si tratta di schiavitù volontaria.

I corpi nelle tombe sono intatti, immersi in una vasca di ghiaccio. I capelli, una rete intorno a loro.

La musica non mi consola. Le parole dei libri si sollevano, si disperdono.

Un'amica mi ha raccontato di un serpente che una notte era entrato in camera sua.

La casa era in Pennsylvania. Lei viveva lì da sola.

Riusciva a sentirlo al buio – secco, si muoveva sulle superfici come una calza che si srotola da una gamba.

Quando lei accendeva la luce, si nascondeva. Sul pavimento c'era un buco nero.

Quelli del posto hanno idee diverse riguardo al cimitero.

C'è chi pensa sia sbagliato dire che quei corpi sono intatti.

È inconcepibile pensare che possa esserci qualcosa di anormale.

Ho un'altra storia da raccontarti.

Parla di una ragazza. Me l'ha raccontata un amico.

Alcune forme di schiavitù sono volontarie. Anche alcune manette –

Alcune si possono togliere. Ma questa storia –

inizia da metà, arriva al punto.

Credo che ti piacerà. Adesso te la racconto.

Stesi uno accanto all'altro. Al buio.

**

Lettera a J.

Con la tua mano sulla mia bocca, il tuo corpo sulla schiena, tento ancora di negarmi. Nella mia testa, un sipario strappato scende sul palco, gli attori consegnano alla lavanderia i costumi mal stirati, portano via i carrelli con la scenografia di cartapesta.

Tua madre mi interessa. Oggi la penso distesa in un angolo fresco della vostra piantagione, sfatta nel suo negligé, alla luce delle candele, i suoi sei ragazzi francesi in ginocchio intorno a lei, un rosario che schiaccia i peccati grano a grano.

Una volta mi raccontasti della governante che rovesciò gli spiccioli sul portico – soldi che ti aveva fregato dalle tasche in lavanderia. Ti chinasti per aiutarla a raccoglierli. Dei soldi non ti importava anche se la sua piccola vendetta ti rimane addosso come un alone.

Faccio finta che tu sia il padre. Io sono il bambino che entra nella vasca. Ho la pelle d'oca sulle gambe e sulle braccia e l'acqua è troppo calda. Quando ti chiamo tu arrivi, lavi il mio corpicino che una volta era il tuo, avvolto nella più piccola cellula del tuo sesso. Mi tocchi delicatamente ma con disprezzo.

I tuoi denti mi hanno lasciato un segno sulla coscia. Quando mi fai male affondo la faccia nel cuscino e tiro le somme. Due ali e un cuore piumato non fanno un uccello. Padri e figli continuano a moltiplicarsi.

**

Anch'io sono un gran bell'animale

Dalla scatola uscirono gli strumenti – un frustino nero fissato sul vestito, pantaloni aderenti, paramenti per pettorali e la cinghia di gomma. Annuso le macchie salate degli uomini che una volta ti sono stati dentro. Tutto è pigiato nel sacchetto della spesa di corde con macchie marittime.

Su di me o dentro di me imparo a farmi cavo, a modellare una stanza in una casa di carne. Appeso, incaprettato, un bavaglio in bocca, voglio il tuo danno, il tuo attrezzo legato stretto che mi sbatte. Sono il tuo torto, il solo tuo, il tuo minuetto rottamato, il giglio tatuato sul tuo culo. I fluidi ci tengono distanti. Sempre il mondo con la sua siringa vuota.

Nella nostra casa di tassidermia e armadi di tessuti inamidati, i due ritratti a olio si fissano leziosi dall'inizio del secolo scorso. Un vicino ascolta mentre mi picchi come una bestia. *Sei il mio maialino*, mi dici dolcemente. *Sei il mio frocetto maialino.*

E sono come un animale. Vado dalla porta al cortile, la luce mi fa male. La pasticca che ho ingoiato fa calare una tela bianca intorno al letto metallico del mio cervello. Te ne vai pedalando e ti guardo dalla finestra. Un altro marinaio disperso che butta il berretto nella baia.

**

Tentativi di obbedienza

L’uomo sul mio logoro tappeto orientale sta a quattro zampe. “Sono il tuo cagnolino, Signore. Trattami come il tuo cagnolino marrone”. Parlerai quando te lo permetterò io, dico. La mente vaga sulle colline verdi in lontananza, raduna il gregge in una situazione migliore.

Più tardi, dopo lo spasmo e la schiavitù, mi inchiodi al letto. “Sono più grosso di te, Signore. Potrei farti male. Se lo volessi. Ma non lo farò. Il Signore sei tu”.

È vero, dico. Sono io il Padrone.

A Vienna gli studenti gettano vernice azzurra sulle rovine di un impero. Sollevandosi dalle province, un uomo bello impasta la città con le facce d’occhi azzurri di ragazze virginee per mostrare al mondo che ciò che è nero e straniero indebolisce. Desidera assimilare i confini, genetica e distretti ridotti a mero riflesso. Una neve tardiva sbianca i capelli degli studenti, si fa fango ai loro anfibi.

La vergogna è ripetitiva. La vergogna reinventa sfumature e toni. Un anno fa passammo proprio per queste vie, prima che la storia rivelasse all’aria il suo cadavere mangiato dai vermi.

**

Fragile

L’acqua e la sabbia e tutto che luccica. I cani entrano ed escono dalla scena. Anche i molli grovigli di alghe scintillano, fredda mattina. Mi godo tutto dalla mia finestra con vista panoramica.

In una città a tremila miglia di distanza da qui tu stai ancora dormendo. Le braccia, i polsi, i tuoi piedi nudi rilassati, il pigiama stretto intorno a te. Conosco quegli inizi, con la nebbia e le sirene in lontananza, la scrivania e il mangiare da preparare, camminando piano per lasciarti riposare.

In Bavaria c’era una pazza che credeva di avere inghiottito un pianoforte di cristallo, il vetro assurdo che le frizzava dentro quando si muoveva. I servitori la trasportavano con una portantina imbottita e lei strillava al minimo urto. Schiacciata dal suo tesoro, raro, i nervi fulminati, si fece magra, tuttavia lo strumento mantenne la sua forma dentro di lei.

È inverno in questa città di fantasia. Un pittore applica grafite su tele preparate, illustra un seno fiabesco punto da un pruno. Lì ci cresce una rosa, le allodole bevono e si stingono in edere di sangue, una donna cavalca il suo destriero in miniatura, la testa tagliata della sua matrigna le piange in grembo. La donna indossa la maschera di un cane, la lingua penzoloni. Ci sono tante cose al mondo che si spezzano, tanti gesti di vendetta.

Letto di piume, è entrata la sabbia, non faccio altro che spazzare. Se adesso con te c’è qualcun altro non me lo dire. Voglio che il mio mattino non venga sfiorato dalla lingua di un altro.

**

Lettera a E.

Tu non hai conosciuto il freddo come l'ho conosciuto io – prepotente, della varietà più secca. Il respiro diventa una ferita sottile con un calore all'interno.

Con i tuoi sandali e le braccia nude, la California ti congela. Nelle nuvole di una tarda mattinata, ti sposti in quella casa così pratica, ad uno ad uno spegni i lumi con le dita. Quando eri un ragazzino soprano prendevi le note più alte senza vibrato, mentre la musica cresceva imprigionavi i secoli pericolanti.

È vero, la rovina ci assale, e allora? Il sole ci danneggia. Il fumo ci tornerà addosso, avrà la forma di un ragno, il sesso può diffondere le cose più crudeli, basta una lacerazione della pelle al buio, quando tutto ciò che vuoi è stare dentro qualcun altro. La cura è una virtù ma l'ansia è una rete. I libri sono pieni dei rapidi decessi di uomini migliori di me e di te, più coraggiosi e anche più veri.

Quando il tempo è brutto mi affido alla mente. È meglio dell'ovile, della stalla, meglio di due lame gemelle che attraversano il ghiaccio. Anche il fiume congela nonostante sotto prema la corrente, il pesce rallenta, smette di nutrirsi e si mette ad aspettare nel recinto di pazienza delle vertebre. Il freddo li assottiglia, ma loro sopravvivono.

**

Sogno archeologico

Sopra la crosta del deserto, i nostri pennelli si misero al lavoro
per pulire i frammenti sparpagliati intorno a ciò che una volta era stato un tempio.

Nove porte si aprirono nel vento, nove porte non più visibili.
Subito trovai la tibia rotta, la rete d'ossa,

capii che era umana e col mio pennello spazzai via
l'essenza sbriciolata del sepolcro.

La polvere si alzò. Mi si annunciò una forma. Dentro
la cavità di un bacino frantumato la mia mente riconobbe un volto.

Lì era stato portato qualcosa che era andato incontro al mondo con la testa bagnata e morbida
di sangue. Il sole fece cadere la sua condanna di fuoco, equa e malevole

mentre noi disturbammo quella madre addormentata che supplicai mi perdonasse
l'intrusione. Sebbene alla mia domanda avrebbe risposto la rovina.

**

Autorità soprano

Persiste la nebbia e persiste la foschia.
La magnolia tiene i globi dei fiori tra le mani
e la messa suona nello stereo con la sua

ineluttabile conclusione – *O Agnello di Dio,*
con soffici passi ti seguo –
con la sua progressione – si bemolle, la bemolle minore – Roma

brucia, Roma brucia ancora.
Si sono stesi sul pavimento e il fuoco ha bruciato
dietro la grata, la nebbia ha addensato la notte,

i lampioni hanno tenuto in mano i globi gialli,
hanno ascoltato la voce registrata
di uno dei due uomini, voce da soprano puro di ragazzo,

le note che non raggiungerà mai più.
Hanno ascoltato la messa, la sua inevitabile conclusione –
il corpo di un uomo sulla grata,

una tristezza così grande da contenere il mondo intero,
la voce nello stereo, una voce che non soffre,
senza tremore, che adesso non c’è più,

tranne che per questo nastro,
che riavvolgono e riascoltano,
un uomo lo sente con interesse crescente,

l’altro ascolta ciò che ha perso –
la campana, l’ustione, i soffici passi che seguono –
la voce di un ragazzo sepolta nella gola di un uomo.

**

Il cervo

Sparai al cervo e cadde,

si piegò come uno scaleo sulla neve.

Si era spinto verso un sentiero battuto,

aveva saltato un tronco caduto e si era fermato,

voltando il fianco verso di me,

l'avevo visto allargare le narici

attraverso il mirino

del fucile. Piazzai il punto rosso

sulla pelliccia che copriva

i muggiti gemelli dei polmoni,

e schiacciai il grilletto per far partire il colpo.

Ci fu un momento, dopo lo sparo,

in cui il mio cuore e quello del cervo fluttuarono,

anche se solo il mio mi avrebbe spinto in un futuro

in cui avevo un coltello e molte tasche,

una corda che avrei legato

intorno alle corna del cervo per trasportarlo

giù dallo scivolo del legname verso un campo di stoppie.

Perché hai sparato al cervo?

Perché eravamo a caccia.

Ti è piaciuto? Andare a caccia, dico.

Non saprei. Credo di si.

Ma, dico, ti è piaciuto quando l'hai ucciso?

Sì.

Che c'era di piacevole?

Mi sentivo potente. Potevo decidere la fine di qualcosa di libero.

È una cosa piacevole?

No. Proprio un momento prima del momento fatale cambia qualcosa.

Ah sì? E cos'è che cambia?

Ho visto il futuro.

**

Città distrutta

Si toccò la nuca,
passò le dita sui suoi capelli rossi
e gli alberi esalarono anidride per la strada,

e le sagome dei gabbiani fluttuarono
nell'aria, e chiesi se era veramente
quello che voleva, i discorsi inutili,

e lui annuì, e io abbassai lo sguardo
verso le mie mani che toccavano
l'unica pelle che avrebbero mai posseduto,

e lui fece per toccarmi i capelli,
ormai sbiancati per l'inverno, d'argento
come alberi ghiacciati nella penombra

e chiesi che cosa mai avesse spezzato
o inquinato la forma
che avevano preso le nostre vite e disse

che lui non lo sapeva, ma io sì, sapevo
che era proprio così che doveva andare
e la città dentro la mia testa

dove le mie invenzioni si muovevano
nei loro ingranaggi elaborati, i loro drammi
le ricostruzioni, le porte che si chiudono

e che sfiorano, le loro carte

frugate e controllate a fondo,
quella città prese a svuotarsi

finché la stanza si riempì di quegli individui,
e loro erano me e io
ero loro, e loro

andavano in pezzi, un parabrezza
schiantato, frantumi
del vetro

che ho spaccato per far uscire il fumo,
abbassai lo sguardo fissandomi le mani
e capii che non li avrei sentiti più

che loro erano fatti di fumo
e – la città distrutta, immane catastrofe –
io ero ciò che si lasciavano alle spalle, nell'incendio.

[tradotto da Marco Simonelli]

Notizia.
Mark Wunderlich è nato nel 1968 a Fountain City, Wisconsin. Ha esordito con la raccolta *The Anchorage* (University of Massachusetts Press, 1999). *Voluntary Servitude*, il suo secondo libro, è stato pubblicato nel 2004 da Graywolf Press.